المقدمة

علامات في عدديها الثاني والسبعين والثالث والسبعين تحمل بحوث ملتقى قراءة النص العاشر.

ونعتذر للقراء الأكارم عن تأخير صدورهما، مع أن النادي بدأ في إفراغ مداخلاتها ومناقشاتها غبّ انتهاء الملتقى، وسبب هذا التأخير أن بعض البحوث لم تصل النادي من الباحثين والباحثات، وهي سبعة بحوث، بذل النادي جهداً في متابعة من تأخر.

هذان العددان يزخران بالبحوث كما وردت من الباحثين والباحثات، وبالمداخلات والمناقشات المتصلة بالبحوث كما ألقيت أو قيلت، والأسئلة مثلما طُرحت.

والبحوث مجتمعة كونت المحاور المطروحة في قراءة النص العاشر، اتّسعت في محور وضاقت في آخر، وتأمل أسرة التحرير من القراء والكتّاب أن يزودوا دوريتهم «علامات» ببحوث تكوِّن عدداً تلمّ به شعث المحاور المطروحة، لتكون إضافة حقيقية لهذه البحوث، وتزكية لها، وتعميقاً لمحاورها.

هذان العددان ازدهيا بـ 25 بحثاً، تناولت المحاور التالية:

1 – الشعر العربي المعاصر وتأثره بالأدب الغربي.

2 – الشعر والأجناس الأخرى.

3 – الشعر والإنسان العربي.

4 – الشعر والقضية الفلسطينية.

5 – أنماط التجديد في الشعر العربي.

وتأمل أسرة التحرير أن يكون العددان قد نقلا هذه البحوث وما تمّ فيها وحولها من مداخلات ومناقشات بحيث يخيّل للمتلقي أنه حاضرٌ هذا الملتقى في بحوثه وشذراته وشماريخه وتعرجاته.

إن وجدتم قراء وكتّاب دوريتكم «علامات» مبتغاكم فهو مطلب أسرة التحرير، وإن أبديتم ملحوظة أو زيادة فهو رجاء الأسرة أيضاً، وستجد هذه الملحوظات والتعقيبات فَرَحاً بها وتثميناً لها، وتقديراً من أسرة التحرير.

هذا وبالله التوفيق.

رئيس التحرير

الشعر والزوجة.. حضور الغياب

عبدالله حامد

شكل حضور المرأة في الشعر العربي ملمحا فاعلا ، منذ بدايات ما وصل إلينا من هذا الشعر ، ولازال هذا الشعر يواصل هذه الحميمية مع المرأة إلى اليوم ، غير شاعر بالملل، ولا مستسلماً للمسالك التي خاضها الشعراء قبلُ، بل مواصلا هذا العزف، دون هوادة أو كلل.

لقد تناول الشاعر العربي المرأة مذ ذاك ، محجبة ، ومتجردة ، بدأ بها قصيدته ، وصور من خلالها عفافه النادر ، ومغامراته الكثيرة...! ومع ما أحدثه الإسلام من تغييرات جوهرية في حياة العربي ، إلا أن النسق المتغلغل في داخل الشاعر العربي كان من العمق ما منع معه أن يعدل من هذا الإرث المتراكم !

ولئن حضرت المرأة في ذهن الإنسان العربي «موؤودة ، ومعبودة، وملكة، وواهبة لنماء الأرض ، كما يرى د. عبدالله الغذامي[1]، فقد كانت حاضرة قبل ذلك وبعده ، أملا وغاية للرغبات، والهواجس العاطفية، والجسدية، كما هو واضح في تراثنا الشعري العريق

بيد أن السؤال كان ، وما يزال متجها نحو «الزوجة» تحديداً في الشعر العربي ، التي بدا أنها غائبة[2] إلى حد بعيد عن هذا الشعر ، فقد كان الشاعر

العربي يتجه إلى محبوبته غالباً؛ ليمنحها الحب والهوى! ويبدو أنه من غير المناسب أن نتحذلق ؛ فنظن أن الشاعر العربي كان يكني عن زوجته «بهند، أو ليلى ، أو دعد»، إذ أنه لم يكنِ عنها حين أرادها لوامة له على قلة ذات يده، فجعلها مبرراً لطلبه العطاء من ممدوحيه. بل إن من المهم الإشارة إلى ظاهرة تقلب المزاج التي رافقت الشاعر العربي وهو يتنقل بين «هندات وليلات» متعددات! وإن كنت لا أستبعد أن قلة قليلة من الشعراء كانت تقصد امرأة بعينها ، في ظرف زمني محصور ، مايلبث أن يتغير ، ويُغير!

إن الغريب والعجيب أن يتشكل حضور الزوجة الفني في الشعر العربي – أحياناً – من خلال استحضارها لوامة شكاية ، يستدر من خلالها الشاعر الهبة من المانح ! أو تحضر من خلال غيابها ، حين يؤبنها الشاعر «الزوج» في إعلان متأخر لوفائها ، وجلالها الروحي.

إن مما يؤكد ذلك اشتهار قصيدة «جرير» في رثاء زوجته «أم حزرة» وهي القصيدة الذائعة على ألسن الناس حتى اليوم ، بما يوحي بقبول جمعي متواتر لها ، ومع ما يقوله الدكتور عبدالله الغذامي ، من أن جريرلم يتمالك «نفسه عن الاعتذار الضمني عن رثائه لزوجته ، وافتتح نصه بجملة تتضمن هذا الاعتذار ، وتوحي بعدم وجاهة حدوث ذلك من رجل فحل»(3) فإن الأهم من ذلك أن يكون النسق متأصلا إلى درجة مواجهة التوجيه الديني المستقر ، حين يصبح الحياء ملغيا للنص الديني الثابت : «كنت نهيتكم عن زيارة القبور فزوروها...»(4). ومباينا للطبيعة الإنسانية الفطرية: «إن العين تدمع والقلب يحزن ، ولا نقول إلا ما يرضي ربنا وإنا بفراقك يا إبراهيم لمحزونون»(5) مما يعني أن هناك تجاوزا للنص الديني الذي سن زيارة القبور، حيث يصبح الحياء الاجتماعي مقدما على مثل هذه النصوص ، مما يعني نسقا متأصلا لم يغيره النص الديني ، نسقاً محافظاً على نسقيته التي كان عليها قبل الإسلام!

بل إن في القصيدة من الأبيات ما يوحي بأن الهدف منها لم يكن إلا

استخدام «أم حزرة» في المواجهة العنيفة مع الفرزدق ، فبعد بداياتها الوجدانية الباذخة:

ولهت قلبي إذ علتني كبرة وذوو التمائم من بنيك صغار

أرعى النجوم وقد مضت غورية عصب النجوم كأنهن صوار

حيث تتحول إلى مواجهة مع الفرزدق ، تسيء إلى هذه القيم النبيلة ، والمشاعر المتألمة:

أفأم حزرة يا فرزدق عبتم غضب المليك عليكم الجبار[6]

ثم يعود صراحة إلى هجاء «أم الفرزدق ووالده وجده»، متجاوزا غرضه الرئيس الذي أعلنه في مطلع قصيدته ، ومتناسياً «أم حزرة» في ظل حضور الفرزدق !

إن الإرث الشعري العربي بل والإنساني عموما ، يشير إلى أن حضور الزوجة لم يكن قريباً من حضور المحبوبة ، فهل يعني ذلك أن الإلف ، والقرب يلغي حرارة التجربة التي يلاحقها الشعراء فترة من الزمن ، ثم تخبو حين يجدون بغيتهم ، أو يجدون تجربة جديدة أكثر حرارة وتوهجا ؟ أم هم في ذلك ينساقون إلى فطرة إنسانية جبل الرجل عليها ، حتى وإن كان يجادل ويصرخ منافحا عن حقوقها ! أم أن المرأة هي السبب في ذلك ، وهي تلاحق الرجل الغزل ، وتمنحه ما أراد ، لحاجتها إلى الانتصار على الأخريات ، وفق رؤية «ثيودر رايك» حين يقول : «نساء كثيرات يتصيدن الرجل الذي يتصيد كثيرا من النساء ، إنني لأتساءل باندهاش: لماذا ؟ ما الذي يجذبهن إلى مثل هذا الرجل ؟ وتخبرنا التجربة أنه ليس من الضروري أن يكون جذاباً شخصياً، وما يغري النساء بملاحقته في الغالب ليس مواهبه وإنما حقيقة أنه مستهدف من نساء أخريات. إن ما يشكل قوة الجذب البادية لديه هو بالأحرى التنافس مع النساء الأخريات والانتصار عليهن ، أكثر منه انتزاع هذا الرجل»[7] حيث تصبح المرأة ذاتها ولادة ، ومنتجة لهذا التقلب الذي يسيء لها من حيث لا تعلم، بتباينها لمغامرات الرجل الذي يتحول مع كل تجربة إلى عاشق لا يروى!

هل الرجل وارث لثقافة لا ترى محاسن الزوجة ، ونبلها إلا حين تغيب ، أو يغيب عنها ! هل حالة الافتراق هي القادح الإيجابي للحب والعشق ، وهي اللحظة التي رثى فيها «جرير» أم «حزرة»، ولحظة الندم ، والألم عند صاحبه الفرزدق حين طلق زوجه :

ندمت ندامة الكسعي لما غدت مني مطلقة نوار[9]

وهو الأمر ذاته الذي يتكرر مع غيره من الشعراء الذين يبكون زوجاتهم؛ حين يطلقونهن عبر رحلة شعرنا العربي[10].

يقول الأديب أحمد فارس الشدياق وهو يحاول أن يوجد تفسيرا لهذه الإشكالية التي تُعامل بها الزوجة : «الإنسان كما قالت الفارياقية مجبول على السآمة والملل. متى ظفر بالغرض استحوذ عليه الغرض. وما دام الرجل المتزوج يجلس في بيته ويسمع من زوجته هات واشتر وجدد وأصلح ، ود لو أنه يكون عزباً ولو راهباً، فإذا تغرب عنها ورأى الرجال يمشون مع النساء سواء كن حليلات أو خليلات أنف من الصومعة. وهاج به الشوق إلى أن يكون له امرأة يماشيها مثل أولئك وإن كان مشيهم وقتئذ للتحاكم والتخاصم لدى جناب القاضي. فينبغي للزوج الملازم لكنه ، والحالة هذه أن لا يزال متصوراً أنه غريب في أرض بعيدة عند أناس يخدعونه ويغبونه ويهيجونه بمرافدهم ، أو أن زوجته قد سافرت عنه إلى أناس يعاقرونها المدام ويرقدونها على فرش من ريش النعام. ويغازلونها فتغزلهم. ويباعلونها فتبعلهم. فإذا فعل ذلك هانت عليه نغمات هات واشتر...»[11].

لقد كان الشدياق يشعر بهذه الهوة التي تعيشها زوجة العربي[12]، وربما غيرها من الزوجات في الثقافات المختلفة ؛ حين أراد أن يوجد علاجا، على ما فيه من الغرابة ، إلا أنه يشير إلى إشكال ثقافي ، اجتماعي ، نفسي ، إبداعي ، تعيشه الزوجة.

فهل غدا هذا الغياب المر للزوجة مكتوباً عليها عند الشعراء ، فهي

تغيب في حياتهم ، وتحضر حين رحيلها ؟ وكأن الإحساس بتأنيب الضمير ، ومحاسبة النفس ، هو الذي دعا مجموعة من الشعراء في العصر الحديث إلى أن يخصصوا دواوين كاملة لرثاء زوجاتهم ، ولربما كان الشاعر العربي يريد أن يكفر عن سوء موقفه التاريخي مع الزوجة بعد أن لاقت وجه ربها ، راضية مرضية بفعل صبرها ، وتحملها هذا الإقصاء المحزن لها ، أثناء حياتها ! حيث يخرج كل من عزيز أباظه : «أنات حائرة» وعبدالرحمن صدقي : «من وحي الفاجعة» ومحمد رجب البيومي: «حصاد الدمع» ونزار قباني : «بلقيس» وغيرهم ، وربما كان هناك من ينتظر ، ومن الزوجات من تنتظر أيضا !

بل إن عبدالله بن إدريس ليستحضر هذا «الغياب» في حياة زوجته ، ويكرسه منذ بدء عنوان ديوانه الأخير: «أأرحل قبلك أم ترحلين ؟»، ويبدأ الديوان بقصيدته التي حملت العنوان ذاته ، قائلاً: «إلى زوجتي العزيزة»:

أأرحل قبلك أم ترحلين وتغرب شمسي أم تغربين
وينبت ما بيننا من وجود ونسلك درب الفراق الحزين(13)

يقول خالد الحليبي ، وهو باحث ، لكنه شاعر أيضا: «ولعل السبب في قلة قصائد الشعراء في زوجاتهم قربهم منهن ، وتعودهم على الحياة معهن، وعدم وجود المثير الكافي للتجربة الشعورية في الغزل ؛ التي تتطلب عادة : المفاجأة بروعة الجمال ، أو الدهشة من حركة ملفتة ، أو الحرمان من الاستقرار العاطفي ، أو الظمأ الحارق للقاء ، وكل ذلك لايتأتى من الزوجة التي يراها الزوج في كل لحظة من حياته ، فتخبو إثارتها في نفسه غالباً»(14).

وإذا ما ولينا وجوهنا قبل القصيدة الحديثة التي جاءت محملة بغير قليل من التبشير بواقع جديد ستتبناه ، ورؤية مختلفة لقضايا الإنسان تطرحها ، وكان مؤملا أن تكون صوتا مختلفا ، يعيد لزوجة الشاعر حقها الضائع طوال عمر شعرنا العربي ، إذا ما استثنينا بعض النماذج القليلة ، وبخاصة وأنها القصيدة الحديثة التي رأى فيها بعض الباحثين ، بدايات لتأنيث الخطاب الشعري على

يدي «السياب ونازك»[15]، مما كان يمكن أن يغير من هذا لغياب ، أو التغييب للزوجة وفق سياقات مدنية خالصة، تتفق ورؤية القصيدة الحديثة المفارقة للإرث التقليدي.

لقد كان من الممكن أن يهتبل الشعراء المحدثون هذه الحداثة ، ليغيروا من الرؤية القديمة للزوجة في جانبها الفني ، وبخاصة وأنهم كانوا يتوجهون نحو خطاب شعري يزعم أنه ينغمس في قضايا الإنسانية المعذبة ! وأي عذاب أنكى من أن تلحظ الزوجة أن طائرها الغريد ، غارق في متاهات بعيدة عنها ، يغرد للبعيدات ، وينتج للغريبات ، وهي محرومة من كل ذلك ! على الرغم مما يثبته الشعراء المتزوجون نظرياً من حب ، وتقديس ، ونجاح لحياتهم الزوجية، يقول القصيبي مثلاً: «ولقد كان الزواج – بحمدالله – سعيداً موفقاً وكان له أثر كبير في حالة الاستقرار النفسي ، والسكينة العاطفية التي عشتها منذ تلك اللحظة. هناك من يقول إن الشعر الحقيقي لا ينبع إلا من الحرمان أو من الحب الفاشل. إن هذا القول بالنسبة لي على الأقل مرفوض جملة وتفصيلاً. صحيح أن الحب في ظل الزواج أكثر هدوءاً ووقاراً من حب النزوة العابرة ، إن جاز لنا أن نسمي هذا حباً، ولكنه بالتأكيد أكثر عمقا وصدقا وأبعد أثراً. حب الزواج هو تلك المودة والرحمة التي تحدث عنها القرآن الكريم. وهو أعلى درجات الحب»[16].

ومع ذلك فإن القصيبي هو ذاته الذي يعود تارة أخرى برفقة زوجه وأولاده إلى كاليفورنيا ويقول عن ذكرياته مع صاحبة الشرفة، التي تعرف عليها أثناء دراسته هناك: «لا أتصور أن الرقيب زوجياً أو غير زوجي سيسر بنشرها، ومررت بمنزل آخر ، ووقفت تحت شرفة ما، ورجعت السنين القهقرى، وتخيلت صاحبة الشرفة ، وعادت إليَ أصداء من قصائد قديمة كثيرة كتبت في ظلال الشرفة ، وتخيلت «صاحبة الشرفة» الآن في مكان ما تقود حملة من الأولاد ، وربما الأحفاد ! رددت مع شوقي :

وهـــب الـــزمـــان أعـــادهـــا هـــل لـلـشـبـيـبـة مـــن يعيد[17]

إن القصيبي يعي تماما أن الذكريات الصادقة فن توثيقي فاضح ، فغض الطرف عن النشر الفاضح ، وتلفف بعباءة الشعر الفياضة ، التي تجعل الشاعر يقول كل شيء دون أن يقول شيئا ! ترى كم من الشرفات أطل عليها القصيبي وزملاؤه الشعراء ، ممن طربوا لهن وأطربوا في مسيرتهم الشعرية.

لقد أكثر الشعراء عبر التاريخ من الكتابة للمحبوبة ، بل وكانت ذكراها متجددة معهم وأضحت حياة أخرى يستلهمون الإبداع من خلالها ، ولئن كنا سنتفق على هذه الظاهرة في القصيدة العربية عبر تشكلاتها المختلفة في التراث العربي ، فإن القصيدة الحديثة التي نشأت في ظل دعوة إلى حرية الإنسان ، وحقوقه ، وحقه في الحياة الكريمة كانت أملاً في أن يغير شعراؤها من هذا التغييب للمرأة (الزوجة)، بيد أن بداياتها على يد أحد أركانها كانت موغلة في القسوة نحو الزوجة ، لقد حضرت – مثلا – الزوجة عند «بدرالسياب» – ركن القصيدة الحديثة وعرابها المهيب – مصدرا من مصادر العذاب ، والألم، في لغة هجائية تقريرية غريبة :

ولولا زوجتي ومزاجها الفوارلم تنهد أعصابي

ولم ترتد مثل الخيط رجلي دونما قوة

ولم يرتج ظهري فهو يسحبني إلى هوه

ولا فارقت أحبابي

ثم يتحول اللقاء العاشق وذكراه الرائعة دوما عند الأزواج ، إلى لون من ألوان الشقاء :

ألا تبا لحب هذه الآلام من عقباه !

كأن شفاهنا ، حين التقت ، رسمت من القبل

سريرا نمت عليه مشيت ثم هويت في ثقل

كأن حجارة السور الذي ما بيننا قاما.

لها من هذه القبلات طين شدها شدا

أدهرا كان أم سبعا من النكبات أعواما ؟

* * *

ولكن ما عليها من جناح ؛ كنت معتدا

بذهني أو شبابي :

سوف أصهرها ، أغيرها كطين في يد الفنان.

وقد غيرت. لكن الذي غيرت ماذا كان ؟

فؤادا ضيقا كاللحد... كيف أوسع اللحدا ؟[18]

وربما كانت هذه القصيدة ، وشبيهاتها ، كتبت كما يرى «ناجي علوش» في سورة الغضب[19]، فإن قراءة قصيدة «السياب» التي افتتحها بإهداء لزوجته يقول فيه: (إلى زوجتي الوفي) تكشف عن تحول هذه القصيدة إلى حديث آخر عن معشوقات أخريات ، فهو يفتتحها بقوله في زوجته :

أوصدي الباب ، فدنيا لست فيها

ليس تستأهل من عيني نظرة.

سوف تمضين وأبقى أي حسرة ؟

(إنه يعود بعد ذلك ليقول) :

كل ما يربط فيما بيننا محض حنين واشتياق

ربما خالطه بعض النفاق !

آه لو كنت ، كم كنت ، صريحه

لنفضنا من قرار القلب ما يحشو جروحه

ربما أبصرت بعض الحقد ، بعض السأم

خصلة من شعر أخرى أو بقايا نغم

زرعتها في حياتي شاعره

لست أهواها كما أهواك يا أغلى دم ساقي دمي.

إنها ذكرى ولكنك غيرى ثائره

من حياة عشتها قبل هوانا.

أوصدي الباب. غدا تطويك عني طائرة

غير حب سوف يبقى في دِمانا[20].

فأي رؤية إنسانية تحمل القصيدة الحديثة هنا، لقد كان حضور المرأة في قصيدتها الخاصة بها، والمهداة لوفائها تذكيرا بعلاقات أخرى، واستحضارا غير مبرر لتجارب سابقة، كان بإمكان رائد التحديث الشعري أن يتجاوزه إلى إخلاصه للزوجة الوفية، التي حضرت غيورة متشنجة، غيبتها اللحظة الشعرية باستحضار الأخريات، كما غيبتها حسا وبطريقة فجة أيضا في ختام القصيدة :

أوصدي الباب. غداً تطويك عني طائرة

إن إغلاق الباب، وطي الطائرة للزوجة والزوجة، عائدة إلى العراق، يشير إلى انغلاق نفسي حاد، يعلن في غير مواربة هذا الحضور الذي جسد الغياب تماما، كما غيب الموت أخريات عبر تاريخ شاعرنا العربي المجيد!

ألم يكن «السياب» هنا امتدادا طبعيا للفحولة الشعرية العربية التراثية التي خاضت هذا البحر من العلاقات الغزلية، وصورته باقتدار وجرأة ؟[21].

إن السؤال هنا : عن تلك الرؤية الجديدة التي حملتها القصيدة الحديثة عند «السياب» في هذا الجانب الإنساني الخصب، وأين الأنوثة خطاباً شعرياً، بعد كل هذه الفحولة الظاهرة ؟ أين التغير والتغيير المؤمل في التحديث

الشعري؟ إن القصيدة العربية هنا انسياق للماضي ، وتدثر كامل لعباءته ، فهي تحضر بأسوأ من حضور المرأة اللوامة في الشعر القديم ، إنها تحضر بصورتها الحادة غير المبررة ، ولئن فهمنا من الشعر القديم سبب لوم اللائمة بقلة ذات اليد أحياناً، فإن السياب لم يطلعنا على أسباب قسوة زوجته ، إلا ما أراد أن نراه فقط ، وهو الغيرة الطبعية من علاقات الشاعر الكثيرة والمتعددة ! ولم يكن اعتذار ناجي علوش للسياب بأكثر من تأكيد على هذه الحدة.

لقد حضرت غيورة لأنها عانت من حضور باذخ لأخريات سابقات ، ومارست حقها الطبيعي ، فكان جزاؤها أن غابت الزوجة بصورتها الرائعة ، وحضرت المحبوبة مبرأة من كل عيب !

لقد كان حضور الزوجة في الشعر العربي تغييبا لها ؛ فهي تحضر مغيبة، أو تحضر حين يغيب الشاعر ، وهو في أثناء ذلك يستحضر معها عذابات جديدة، بحيث لا تخلص القصيدة لها ، حتى عند التحديثيين من الشعراء ، وقد أشرت سابقا إلى عراب القصيدة الحديثة «السياب»، وموقفه العنيف منها، وسيظل الغياب سمة محفزة على البوح الشعري ، واستحضار الزوجة الملاذ والخلاص... يقول علي الدميني مرسلا آهاته من «عليشة» إلى زوجته «أم عادل» في قصيدة تحمل الغياب منذ عنوانها : «نهر الغياب»:

يا أم عادل يا صبحا أهش به ... كآبة السجن والآلام في بدني

أشرعت بابي على الأحباب فانهدمت ... معابد الشوق في عمري بلا ثمن

واستوحش القلب من صمت الأحبة من ... مناهم مثلما الأحجار في البدن

ورحت أسأل هل صوتي به صمم ... أم أن ربعي مضوا للشام أو عدن

ثم يقول :

أغلقت بابي على بابي فحط به ... وجه الحبيبة ملهوفا يعانقني

يا فوز يا رفة الأفلاك ، يا شجرا ... يخط في الأرض ما أهواه من سنني

إن القصيدة بوح عتابي غارق في الصدق والألم، حينما يتخلى الأصدقاء

ويتخاذلون عن دورهم الحقيقي في أحلك المواقف وأصعبها ، حين يكون الغياب بكل ألمه ومعاناته ، وهو في ذات الوقت صوت يفضح الادعاءات والتنظيرات الكاذبة ، التي لا يتجاوز الإيمان بها حناجر المتوارين خلف تنظيراتهم المزيفة ، المتقاعسين عن الفعل ، الذي لا أظنه يتجاوز رغبة الشاعر في زيارة أو سؤال.

إن الزوجة تحضر في بدء القصيدة ، حضورا مشعا متألقا :

طلي على نصف وقتي إنني ثمل بالفقد ، مستوحش من ذا ينادمني
ومن يلم على الذكرى ملابسنا ومن سيشرب في الظلماء من شجني(22)

لكنها تتحول بعد ذلك لتكون مستمعا للشكوى ، ومستودعا للألم ، وبث الشجون ، وهي الآهات التي أرسلها «الدميني» ولأمر ما فقد أرسلها الشاعر الغارق في التحديث الشعري ، عبر اختياره وعاء «القصيدة التقليدية»؛ لتحمل قصيدته لزوجه الوفي ، وربما كان لذلك دلالته المستوحاة من العقل الباطن الذي ترسخ النموذج النسقي فيه ، وإن كان يجيد كثيرا التخلص منه ، كما تخلص منه إلى الشكل الحديث حين أعترته ذكرى الشامية التي استحضر لفتنتها ، الصورة ، والرمز ، والتكثيف الموغل في عذوبته ، وهما قصيدتان في الديوان ذاته.

لقد استحضر في جمالية بالغة «ابن حزم» وشكا إليه عدم قدرة المجتمع ونظامه على انضمام «الشامية» إلى دفتر الأحوال ، لتكون «أم عادل جديدة» أخرى ، تتحول فيما بعد إلى زوجة تغيب ، أو تغيب ، وفق قانون الشاعر العربي الموغل تحديثا ، والموغل أيضا في وفائه لنظرة أجداده الشعراء :

نحتاج أن نفنى طويلا في دنان الحب ، يا شيخي ، لنبلغ سدرة
الأفعال :
أن نتبادل المعنى على الكفين ،

أن نتذكر الذكرى التي كنا وضعنا خبزها في أول التنور ،

لم تنضج بما يكفي لميلاد «البنين»

ولم ير التقويم صورتها غلافا لائقا بالوقت ،

لم يقبل بسحنتها «جنون» الأهل ،

أو تدخل ببسمتها الشهية «دفتر الأحوال»(23)

هل فاءت القصيدة الحديثة ، وخرجت لتعلن تغيرا نوعيا لما ألفه الشعر من غياب للزوجة في الشعر العربي القديم ، هل تمكن محمد الثبيتي من أن يفي بوعده الذي اقتطعه على نفسه منذ «عاشقة الزمن الوردي» حين أعلن ملله من الشعر المكرور منذ «أبي الوليد وعنترة وكعب»:

نريد الشعر أن ينزل إلينا

يمارس بين أعيننا العبادة

ثم يقول :

ولا يغضب

إذا ما قيل يوما

بنات الشعر مارسن الولادة

صبغن شفاههن بألف لون

وألغين الخلاخل والقلادة

وارتدن الفنادق والمقاهي

ورافقن الطبيب إلى العيادة

فهل استطاع الشعر الحديث بكل ألوانه أن يتجاوز القديم، ويقدم رؤية جديدة للزوجة تقوم على رفض غيابها الظالم تأريخيا ، مولدا لها رؤية جديدة تمنحها حقها، ضمن خطاب شعري تدثر بصفات الإنسانية، وحقوقها

الضائعة، لقد كان «الثبيتي» عنيدا مع المرأة ، ذا نفس عروبي خالص ، يتركها حينما تتبدل أو تتغير ، غير آسف ولا ندمان :

كبقايا الوحل أنت كالمياه الآسنة

كطريق قبعت فيه الطيور المنتنة(24)

ولذا فهو يرفضها تماما :

فيك إصرار وفينا كبرياء

فافعلي ما شئت نفعل ما نشاء

واملئي دنياك سخفا تافها

نملأ الآفاق شعرا وغناء(25)

وهو رفض يأتي بعد أن يعلن أنه يأتي إليها سريعاً، وهي الحالة التاريخية التي يعيد الثبيتي انتاجها من خلال القصيدة الحديثة :

أجيء إليك.. محبا محبا

أجيء إليك

ولي بين نهديك

بيتا وحبا

وماء وعشبا

أجيء إليك

مللت حياد الظروف

مللت الوقوف

إن «الثبيتي» يهدي ديوانه «تهجيت حلما تهجيت وهماً» إلى ابنيه «يوسف ونزار»، ويهدي ديوانه التضاريس إلى ابنته «هوازن»، ويهدي مجموعته الكاملة وبخط يده الجميل قائلا : «إلى صاحبتي»(26) وتبدو الدلالة واضحة

أن الإهداء يتجه إلى زوجه ؛ إذا ما أخذنا بالبعد الدلالي اللغوي للكلمة، لكن السياق الذي ترد فيه في القرآن الكريم ، يشير إلى بعد الغياب أيضا ، فالصاحبة ترد في القرآن الكريم ، في لحظات حرجة ، تنتهي فيها كل علاقات الحب تماما، ويعود الإنسان إلى درك من الأنانية والذاتية المفرطة :

سطر يصور من الأصل المعارج: ١١ – ١٢

وهو المعنى ذاته الذي يرد في آية أخرى في قوله تعالى :

سطر يصور من الأصل عبس: ٣٤ – ٣٦ ،

إنها لحظات الافتراق والهروب ، التي تحضر فيها الصاحبة هنا ، وهي معان ضاجة بالهروب ، والأنانية ، والخوف !

ومع كل هذا الغياب الضارب بكنفه على الشعر العربي ، فإن هناك من الاستثناءات الفنية ما يثبت هذه القاعدة المؤلمة ، عبر نماذج تاريخية متميزة[27]، ربما كان من أحدثها ما صنعه محمد جبر الحربي في قصيدته «خديجة» حيث جاءت صوتاً محملاً بالوفاء ، والعشق ، والإعجاب... لقد جاءت «خديجة» عند الحربي استثناءً باذخاً، وتحولا مهما في النص الشعري ، حضرت «خديجة» الزوجة، وهي تنعم بالحياة والحب ، جاءت نماء وحياة للمتعبين ! طلعت خديجة كما يرى «الحربي» تغييرا للحياة إلى أفق من الضياء والنماء :

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت

دخلت على الأطفال موالاً ، ومالت للحديث فأزهرت

قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئا أسمرا

قمرا على وجع القمر

إنها «خديجة» التي تتجاوز حتى يكون الحديث عنها لوحة موارة بالحب، والعشق ، ومتنفساً للحديث عن التغيير ، الذي يمكن أن يحدثه الحب ، أمام قسوة القرى ، وظلم المدن وأنات المتعبين والمتعبات ! جاءت تحاور التاريخ

وتساءل الأوطان، وتصرخ ضد وجع الإنسان وغربته، وضياع قضاياه، وهي المعشوقة الصادقة، إنها «حذام» الحربي :

طلعت خديجة من تفاصيل الهواء فأشرقت

ونمت على يدها القرى

ونما الهوى أبدا

وما كذب الهوى

كلا وما كذبت تراتيل القرى(27).

لقد كتب الحربي نصه خلال عام كامل، قائلا : «فقد أحببت خديجة، خديجة الفعل»(28) وأقول هنا : أين «خديجات» الشعراء الآخرين...؟ هل الرجل ناكر إلى هذا الحد ؟ وهل تلك طبعة عربية خاصة، أم أنها حالة إنسانية شاملة ؟ هل يكون الموت أو الطلاق هو طريق زوجة الشاعر العربي إلى الحضور في شعره ؟ وهل ثمة من أمل في كسر هذا الإرث الظالم والقفز عليه! لم أخفق التحديث الشعري في أن يتجاوز ذلك، رغم كل وعوده وأمانيه ! إنها أسئلة جديرة بالطرح والتأمل !

الهوامش

(1) ينظر : الكتابة ضد الكتابة ، ص 24.

(2) حاول د. الغذامي في كتابه : «الكتابة ضد الكتابة»، ومن خلال منهج تشريحي ، دراسة غياب المرأة وحضورها ، بوصفها قيمة دلالية باطنية في النص الشعري ، من خلال ثلاث قصائد ، للشعراء حسين سرحان ، وغازي القصيبي ، ومحمد جبر الحربي ، وهي دراسة كان لسرحان والقصيبي رأيان مختلفان عما توصلت إليه.

(3) تأنيث القصيدة والقارىء المختلف ، ص 86.

(4) الحديث في صحيح مسلم ، كتاب الجنائز ، باب: استئذان النبي عليه السلام ربه – عز وجل – في زيارة قبر أمه ، 2260، ص 392.

(5) الحديث في صحيح البخاري ، كتاب الجنائز ، باب قول النبي عليه السلام : «إنا بك لمحزونون».

(6) ديوان جرير ، ص 152.

(7) سيكولوجيا العلاقات الجنسية ، ثيودور رايك ، ترجمة :ثائر ديب ، ص 228.

(8) ديوان الفرزدق ، ص 257 .

(9) وصف طه حسين قصة قيس بن ذريح بأنها جيدة ، مقارنة بسخف قصة المجنون وفتور قصة جميل ، وهي قصيدة تتحدث عن طلاق قيس لزوجته تلبية لرغبة أبيه وأمه. حديث الأربعاء، ج1 ، ص 204.

(10) الساق على الساق في ما هو الفارياق ، ص 559

(11) غير خاف أن هناك من الشعراء من كتب عن زوجته قديماً وحديثاً، ولكنها قصائد تبقى قليلة مع ما كتب عن الحبيبة مثلاً.

(12) القصيدة في الديوان ، ص 11، وممن رثى زوجته في الشعر السعودي على سبيل المثال : ابن بليهد في ديوانه : ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام، ص345 ، وطاهر زمخشري ص 290 وغيرهم.

(13) عمر بهاء الدين الأميري– شاعر الإنسانية المؤمنة ، ص 419–420.

(14) انظر : عبدالله الغذامي ، تأنيث القصيدة والقاريء المختلف ، ص 73.

(15) سيرة شعرية ، ص 79.

(16) العودة سائحا إلى كاليفورنيا ، ص 59.

(17) المرجع السابق ، المجلد الأول ، ص 688–689 .

(18) السابق ، ص 690.

(19) ديوان بدر السياب ، المجلد الأول ، ص 649 وما بعدها .

(20) يشير بلاشير إلى أنه لولا نادرة قصيرة في هجا به الشاعر الجاهلي : جران العود ، زوجه الشرس «لما علمنا عنه شيئاً» تاريخ الأدب العربي ، ص 736 .

(21) ديوان «مثلما نفتح الباب»، ص 41 وما بعدها .

(22) مثلما نفتح الباب ، ص 10 وما بعدها .

(23) ديوان محمد الثبيتي ، المجموعة الكاملة : عاشقة الزمن الوردي ، ص 273.

(24) السابق ، ص 283.

(25) ديوان محمد الثبيتي، المجموعة الكاملة، ديوان: تهجيت حلما تهجيت وهما، ص 153–154.

(26) راجع على التوالي في مجموعته الصفحات : 5–107–133 .

(27) هناك نماذج تحضر في هذا الميدان ، قديما وحديثا ، وربما كان الأجدر الحديث عنها في ورقة أخرى.

(28) ديوان : «خديجة» ص 75 وما بعدها .

(29) الكتابة ضد الكتابة ، ص 109.

المراجع

- الأعمال الكاملة ، محمد الثبيتي ، الأولى ، حائل ، نادي حائل الأدبي،ودار الانتشارالعربي، بيروت، 2009م
- تاريخ الأدب العربي ، د. ريجيس بلاشير ، ترجمة :د. إبراهيم الكيلاني ، الثانية، دمشق :دار الفكر ، بيروت : ودار الفكر المعاصر ، 1404هـ/1984م.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، عبدالله محمد الغذامي، الثانية، الدار البيضاء ، 2005م.
- حديث الأربعاء ، طه حسين، الرابعة عشرة ، القاهرة ، دار المعارف، بدون.
- «أأرحل قبلك أم ترحلين»، عبدالله بن إدريس ، الأولى ، الرياض ، مكتبة العبيكان ،1431هـ 2010م

- «مثلما نفتح الباب»، علي الدميني ، بدون ، بدون ، بدون ، 1429هـ.
- «خديجة» ، محمد جبر الحربي ،الثانية ، بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، 2004م.
- ديوان الفرزدق، شرحه وقدم له: علي فاعور، الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، 1407هـ/1987م.
- ديوان بدر شاكر السياب ، بدون ، بيروت ، دار العودة ، 1989م.
- ديوان جرير ، شرحه وقدم له : مهدي محمد ناصر الدين ،الثانية ، بيروت ، دار الكتب العلمية، 1412هـ/ 1992م.
- الساق على الساق في ماهو الفارياق، أحمد فارس الشديق ، قدم له : الشيخ نسيب الخازن، بدون ط، بيروت، دار الحياة، بدون ت.
- سيرة شعرية ، غازي القصيبي ، الأولى ، تهامة ، جدة ، 1400هـ/1980م.
- سيكولوجيا العلاقات الجنسية ، ثيودور رايك ، ترجمة : ثائر ديب ، الأولى ، دمشق ،دار المدى للثقافة ، 2005م.
- صحيح البخاري، أبو عبدالله إسماعيل البخاري، الرياض ،وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد وكالة الوزارة لشؤون المطبوعات والنشر ، دار السلام للنشر والتوزيع ، الثانية ، ذو الحجة 1419هـ – مارس 1999م.
- صحيح مسلم ، أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري ، الرياض ، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد وكالة الوزارة لشؤون المطبوعات والنشر ، دار السلام للنشر والتوزيع ، الأولى ، ربيع الأول 1419هـ/ 1998م.
- عمر بهاء الدين الأميري – شاعر الإنسانية المؤمنة ، الأولى ، جازان ، نادي جازان الأدبي ، سلسلة الرسائل الجامعية ، 1427هـ.
- العودة سائحا إلى كاليفورنيا ، غازي القصيبي ، الأولى ، دار الصافي ، الرياض ، 1410هـ.
- الكتابة ضد الكتابة ، د. عبدالله الغذامي ، الأولى ، بيروت ، دار الآداب ، 1991م.
- مجلة الآطام ، دورية ثقافية يصدرها : نادي المدينة المنورة الأدبي.
- المرأة واللغة ، عبدالله الغذامي ، الثانية ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 1997م.



القضية الفلسطينية في الخطاب الشعري المعاصر

قراءة في قصيدة الرفض والإدانة

فوزي سعد عيسى

يُعنى هذا البحث بإبراز الموقف النضالي للشعراء العرب تجاه القضية الفلسطينية، وهو موقف عام يقوم على الرفض بأشكاله كافة، سواء في التصالح أو التفاوض أو التطبيع، ويعكس توجهات الوجدان الجمعي في صورة نادرة من صور التلاحم.

وبدهي أننا لا نستطيع استقصاء كل القصائد التي تتصل بموضوع البحث لاتساع المساحة على امتداد أقطار الوطن العربي، ولذلك عمدنا إلى انتقاء النماذج الدالة التي تمثل مواقف الشعراء العرب التي تكاد تتوحد، على الرغم من تباين اتجاهاتهم ومذاهبهم الفنية. وقد لاحظنا احتدام لغة الرفض بشكل خاص عقب توقيع معاهدات التصالح، وفي ظل الاعتداءات المتكررة والممارسات العدوانية والإجراءات التعسفية ضد أبناء الشعب الفلسطيني، وفي ظل أساليب المماطلة والخداع والغدر والتسويف.

وإذا كان الخطاب السياسي قد استجاب في جانب كبير منه للمتغيرات السياسية بعد توقيع معاهدة السلام وروَّج في بعض صوره لمفهوم التصالح وإمكانية التعايش معه في سلام، فإن الخطاب الشعري – بوصفه قائماً على

الحدس والصورة – وقف موقفاً مغايراً، وتشكك في إمكانية تحقيق سلام فعلي أو حقيقي، وأعلن رفضه لهذا التصالح الذي لا يستند إلى العدل أو يقوم على التكافؤ بين الطرفين، وجاءت قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل التي يرجع تاريخها إلى نوفمبر 1976م واتكأ فيها على فكرة (الأقنعة) حيث أدارها على لسان كليب عقب إصابته قبل مقتله في حرب (البسوس) وجعلها في صورة وصية إلى أخيه يوصيه بأولاده وفلذات أكباده ليسقط من خلالها آراءه ويعبر عن موقفه من المستجدات السياسية آنذاك وتأكيداً للموقف النضالي الذي يقوم على الرفض والمقاومة. فكانت القصيدة صرخة تحذير من الإقدام على التصالح أو التفاوض بكل ما ينطوي عليه من مخاطر ومحاذير وتعبيراً عن موقف الرفض أو المقاومة لكل توجهات المصالح[1]:

.. لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترُى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّتُ جوهرتين مكانهما...

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..

وبالرغم من استناد أمل إلى «العقلانية» أو «المنطقية» في عرض مبررات موقفه الرافض، إلا أن القصيدة تعكس شعوره بالإحباط والغضب، فالتصالح – في نظره – خيانة لكفاح الشهداء، ونذير بالهوان والمذلة للأجيال الحاضرة واللاحقة، وجاءت بنية النهي «لا تصالح» التي استهل بها أمل دنقل كل مقطع من قصيدته – بما تحمله من دلالات التحذير، والتوجس – دالاً قوياً على موقف الرفض والمقاومة[2]:

لا تصالح

ولو قيل ما قيل عن كلام السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنّس؟

كيف تنظر في عيني امرأة لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غداً.. لوليد ينام؟

كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام

وهو يكبر بين يديك بقلبٍ منكس؟

إن تكرار بنية الاستفهام ست مرات في المقطع السابق بما تحمله من دلالات التحذير والتقريع والسخط والإدانة لتؤكد إحساس الشاعر بالفجيعة إزاء هذا الواقع الذي يُفضي إلى ممارسات أقرب إلى العبثية، فيتيح للقاتل أن يضع يده في يد المقتول ويقتسم معه الطعام(3).

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تُبصر الدم في كل كفّ؟

إن سهماً أتاني من الخلف..

سوف يجيئك من ألف خلف

...

لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام...

إن أمل دنقل يؤمن باستحالة هذا التصالح بعد أن تحطم كل شيء في «نزوة فاجرة» أو في «لحظة عابرة» وبعد أن اغتال اللص كل مظاهر الحياة والبهجة، وكيف يمكن أن يكون ثمة تصالح بين ندّين غير متكافئين، أحدهما سارق والآخر مسروق(4):

لا تصالح

فما الصلح إلا معاهدة بين ندّين

(في شرف القلب)

لا تُنْقصْ

والذي اغتالني محضّ لص

سرق الأرض من بين عينيّ

والصمتُ يطبق ضحكته الساخرة !

وقد أثبتت الأحداث المتتابعة ما تمتع به أمل دنقل من بصيرة نافذة ورؤية ثاقبة، وحدس صادق، فصحّت تنبؤاته وصدقت مخاوفه، فلم تستطع المعاهدات أن تسقط الحاجز النفسي الذي تكوّن عبر ما يقرب من نصف قرن من العداء، ولم ينجح العدو في إثبات حسن نواياه، بل إنه على النقيض من ذلك لم يلبث أن عاد إلى ممارساته العدوانية سعياً إلى تحقيق أهدافه التوسعية، فازداد تشبثاً بالأراضي التي احتلها سنة 1967م في هضبة الجولان والضفة الغربية وأعلن تشبثه بالقدس عاصمة أبدية، متحدياً مشاعر المسلمين والمسيحيين جميعاً، وتكررت اعتداءاته على بيروت وجنوب لبنان، وتمادى في ممارساته التعسفية في الضفة الغربية، وتصدى بأبشع أساليب القمع والوحشية لانتفاضة أطفال الحجارة، وكان طبيعياً في ظل تلك الممارسات التعسفية أن تزداد بواعث الإحباط والغضب في نفوس الشعراء المعاصرين، فاجتمعت كلمتهم على رفض «العدو» وإدانة ممارساته، بل وإدانة التخاذل والاستسلام بكل صوره وأشكاله.

إن الشاعرة الأردنية عائشة الرازم تخصص ديواناً كاملاً بعنوان «حسن الفلسطيني وثورة الحجارة» تدين فيه تلك التصرفات البشعة من قتل وتكسير أضلاع واعتقال ضد أولئك الأطفال الأبرياء الذين أشعلوا الانتفاضة وكشفوا

زيف الآخر ودعاواه أمام العالم بأسره، وتصف الشاعرة الجنود الإسرائيليين بأنهم «أعداء الحياة والزارعون الخوف في كل مكان»، تقول(6):

ياليتني كنت الصواعق والدمار

لجعلت أعداء الحياة

الزارعين الخوف في قلب الديار

هم – وحدهم – بعض الثمن

ياليتني كنت البحور المائجات

لدفعت أمواجي لتجليهم..

وتغسل بعدهم..

تلك الربوع الظاهرات

وقد أثارت مذبحة الحرم الإبراهيمي غضب الشعراء، واستقرت مشاعر المسلمين، فأدان الشعراء ذلك التصرف الإجرامي الذي حصد أرواح عدد كبير من المصلِّين في فجر الخامس والعشرين من فبراير 1994 وهم يقفون أمام الله في خشوع فإذا برصاص الغدر ينهمر عليهم دون مراعاة لحرمة المسجد أو قدسيته. يقول الشاعر الفلسطيني شفيق حبيب منددًا بهذا السلوك الإجرامي(6):

يا أيها الحرم المحزون فيك قضى ... أهلي وهم يلتقون الله في السَّحَرِ

جاءوك كي يسجدوا لله فيك تقيّ ... فانهلّ لؤماً رصاص الموت كالمطر

نم يا شهيدي قرير العين أنت لنا ... منارة فوق درب مظلم خطر

في كل يوم على درب النضال لنا ... مشاعل عصفت بالنار والشرر

هذا التراب لنا، لا للذين أتوا ... كي يزرعوا الموت أو أن يسرقوا ثمري

وكان لمذبحة «قانا» التي استشهد فيها أكثر من مائة شهيد معظمهم من الأطفال الأبرياء أثر كبير في نفوس الشعراء فأدانوا ذلك التصرف غير الإنساني

وبخاصة أن هؤلاء الشهداء لا ناقة لهم أو جمل فيما حدث و لم يشفع لهم احتماؤهم بقوات الأمم المتحدة، فإذا بأسلحة الغدر والدمار تحصد أرواحهم. وممن استثارتهم تلك المذبحة الشاعر محمد الفيتوري فكتب قصيدة بعنوان «زمن شيمون بيريز» يدين فيها ممارساته ويكشف النقاب عن وجهه الحقيقي في صور نابضة بدلالاتها الموحية، ومن خلال لغة تحتشد برموزها ومفرداتها الاستعارية، فهذا العدو قد «تصدعت مرآته، وتعبق شمس الموت في ردائه ويسكن في ضحكته الرثة، ويغرق في أزمانه، ويرقص أمام النيران ثملاً بدماء الضحايا، حاملاً رفات وطن سليب، وعارياً من زينة النصر ومبادئ الشرفاء».

يقول الفيتوري(8):

لا ليست الأرض هي الأرض

ولا السماء في اصفرار لونها هي السماء

ولست ما شئت ومن تشاء

ثمة من تصدّعت مرآته في ليلة العقم

ومن تعبق شمس الموت في ردائه،

وتيبس الغيوم، والزهور، والأضواء

ثمة من يسكن في ضحكته الرثة

حتى ليصير زئبقاً مشتعلاً بين المجرّات

ويسقي عطش التاريخ بالدماء

ثمة من ليس يرى في حفلة النيران

إلا أنها الحرب..

(وقد تكتسي في انحدارها الأطفال والنساء)

ثمة من يغرق في أزماته الصعبة

حاملاً رفات وطن

وعارياً من زينة النصر

وطهر الشرفاء

وفي معرض التنديد بممارسات العدو يأتي تغني الشعراء ببطولات من سطروا بدمائهم صفحات الخلود، وقدموا أروع الأمثلة في التضحية ومقاومة الاحتلال مثل سناء محيدلي وسليمان خاطر الذي يتوجه إليه الشاعر ناجي عبداللطيف بخطابه في موقف الإشادة بقيم الصمود والتحدي والمقاومة في مواجهة مَنْ يغتصبون حقوق الأمة العربية(9):

ربما لا تعود

أنت تعرف الآن

غير الصمود

راودتك الفتوحات عن نفسها

راودتك الحدود

.....

لم تكن غير لحظة عشقٍ

تذوب على شفتيك

فيلهث قلبك خلف الوطن

أصدقاؤك بالباب ينتظرون

يلوكون بالصمت صرختك الغالية

(العشاء.. العشاء..)

وسليمان يرحل دون وداعٍ

ويترك في الفجر صرخة شعبٍ

ووجه النهار

ويتوقف الشاعر أحمد مبارك أمام العمل الفدائي الذي قامت به الشهيدة اللبنانية (سناء محيدلي) ويراها رمزاً لشمس الصباح التي تفجرت فسكبت دماءها ضياءً على ظلمات القضية، وأعادت الروح للهوية العربية، ويراها كالغصن الذي تفجّر فعطّر أجواءنا وأطاح بحلم الأفاعي وشتت الرؤى الخيبرية(10):

وحين تناثرت

غصن القرنفل فيهم

شظايا

وأعمت أماني الرؤى الخيبرية

من الغصن هذا المشعّ

شظيه

...

وعودك لما تفجّر

يا غنوة للصباح

أطاح

بكل قصور الرمال

التي شيدتها بأرض الهدى

والربى القدسية

مني همجيّه

وقهقه صوت الريح

بوجه الصهاينة الحالمين

بأرض من النيل حتى الفرات

تلم الشتات

يصيح بصهيون.. ألا حياة

وألا نجاة.. على بقعة عربية

ولا يقتصر موقف الإدانة على ممارسات «العدو» بل يتجاوزه إلى إدانة الذات ومحاكمتها بتهمة التخاذل والاستسلام والهرولة لعقد اتفاقيات يرى فيها الشعراء صورة من صور التخاذل لأنها تقضي إلى التفريط في الحقوق وتقديم تنازلات كثيرة في ظل مناخ مفعم بالتسويف والمماطلة والخداع، ويلوح العدو في صورة الذئب الذي يرتع في كل مكان باحثاً عن المزيد من الضحايا الغارقين في «أوهام التفاوض» واستعارات البدائل(11):

حكّامكم قد شوهوا بالأحرف الأولى خريطتنا..

أباحوا أرضنا للذئب، يرتع في البوادي والحضر

وتمددوا في قبضة الوهم المراوغ..

واستطالوا في انكسار المراوغ..

واستطالوا في انكسار الظل..

تاهوا بين أوهام التفاوضِ،

واستعارات البدائلِ،

والسلام المنتظر!

هل تعرف الأمن الذئابُ

وهل يطبق بقاءه في القيد حُرّ؟!

ويعد بدر توفيق من أكثر الشعراء اهتماماً بهذه القضية باعتباره محارباً حقيقياً خاض أغلب الحروب وخبر طبيعة العدو.

وفي قصيدة بعنوان (بحران في أطلال بيروت) يحاكم الذات العربية ويدين التخاذل والخنوع ويراه خيانة في حق الأمة، ويتساءل عن جدوى القرارات والشعارات والخطب في مواجهة القراصنة الذين ينهبون الأرض

ويلتهمون المدن العربية، وتتأجج نيران الغضب في أحشائه؛ فيدين كل من أسهم في صنع هذا الواقع المتردي، ولا يعفي نفسه وأنداده الشعراء من المسؤولية، ويعبر عن سخرية مريرة عن الواقع المؤلم، فكلما تضاعف حجم قصائد الشجب والإدانة، زاد مقدار الأراضي العربية الضائعة، وكأننا في سباق يقوم على هذا المبدأ أو هذه المعادلة: (لليهود الأرض، وللعرب القصائد)!!

يقول بدر توفيق في قصيدته[12]:

كل صوتٍ خؤون يقول: اتئدْ

والمسافات تطوى، وحمى الخيال تفاقم فيها المرضْ،

مرضٌ يتوغل في الصدر منذ انتبذنا الغضبْ،

وألفنا القرارات، واستعذبتنا صهيل الخطب!

ما الذي يمكنه الشعر إذا ما ابتلع الموت المدائن

ما الذي تصنعه الأشعار في عصر اليهودي..

الذي استولى على اللد ورام الله ويافا والجولان

وصور وصيدا وبيروت

اليهودي الذي استولى على القدس وصارت له العاصمة

ما الذي تفلح الحكمة الناعمة؟

منذ أعوام ثلاثين وأكثر نكتب الأشعار عن أرضٍ تضيع

كلما ازدادت مقادير القصائد،

زاد مقدار الأراضي الضائعة

وكأنا في سباقٍ عادلٍ يتزايدْ !

لليهود الأرض، وتكفينا القصائد !

ويقترن موقف الإدانة ومحاكمة الذات بالشعور بالإحباط، وقد يهيمن

على الشعراء إحساس قوي بالتشاؤم يغذيه ويشعل جذوته ما يرونه من صور التخاذل ومواقف الاستسلام وما يشيع في الواقع العربي من تناحر وتخاصم وصراعات، ويعبر الشاعر إسماعيل عقاب عن هذا الواقع الباعث على التشاؤم والإحباط في لغة تستحضر بعض رموز التراث بما تشيعه من مرارة وتحسر(13):

تنازعنا الأهواء فيك.. تشاءمي
ورشي على أسيافنا عطر منشم
وأنت لك الإذلال في كل سجدة
ونحن بدرب الخوف نعدو ونرتمي
عتابك لن يجدي.. كفاك تردما فشدّي على كفّ الغريمِ وسلِّمي

وتبلغ محاكمة الذات وإدانتها غايتها في قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب) للشاعر نزار قباني، فهي إدانة للتخاذل بكافة صوره، ومحاكمة صريحة للواقع العربي بكل ما يضج به من سلبيات وأدواء، وانعكاس صادق لحالة التمزق والتشرذم، وتعبير عن انكسار الحلم القومي(14):

وحين أفقتُ.. اكتشفُ هشاشة حلمي
فلا قمر في سماء أريحا..
ولا سمك في مياه الفرات..
ولا قهوة في عدنْ

أما الشاعر فوزي خضر فيتجه إلى مصر مذكراً إياها بدورها الريادي، محذراً مما يحاك ضدها من مخططات لعزلتها أو تهميش دورها أو تطويقها بل عليها أن تخلع ثوب التروّي، وأن ترتدي ثياب الغضب المتفجِّر(15):

لستِ قاضيةً
إنما أنتِ ثائرةٌ

فاخلعي عنكِ ثوب التروّي..

ولا تجعلي الماء يطفئ نارك،

إني لأسمعه يتسرب مختفياً

يستبيحُ من القاع أحشاء أرضٍ:

عشقنا اشتعالك فيها

فلا تتركيها

ولا تتركيني

وظلي معاندة زاعقةْ

موقف الرفض:

وتتعدد صور خطاب الرفض وأنماطه في القصيدة المعاصرة، فهناك من يرفض مبدأ التفاوض أو التصالح من أساسه لشكه في نوايا الطرف الآخر، وإيمانه بأنه غير جاد في السلام، وبأن تصرفاته لا تخرج عن كونها محاولة لإضاعة الوقت وكسب الأرض وفرض الواقع، فالشعراء يؤمنون بالسلام ويعتبرونه هدفاً من أهداف رسالتهم، ولكنهم يرفضون السلام بمعنى الخضوع أو الاستسلام، ولا يؤمنون بالسلام القائم على الشعارات أو الذي يجري فرضه بالقوة أو الهيمنة، ولا يتصورون أن يكون هناك سلام في ظل احتلال الأرض العربية وعدم الاعتراف بالحقوق الشرعية، أو في ظل الغدر والتسويف حسبما يرى الشاعر الفلسطيني شفيق حبيب[16]:

نبغي السلام ولكن كيف نبلغه والأرض تحت نعال العسكر القذرِ

هل السلام شعار يهتفون له والغدر في عرفهم ضرب من الظفر؟

أما الشاعر بدر توفيق الذي أمضى من عمره خمسين عاماً في الحروب دفاعاً عن الأرض يقيم في الصحاري متخذاً منها وطناً وداراً على حسب تعبيره[17] فإنه لا يقبل فكرة التفاوض من أساسها لخبرته الطويلة بنفسية

«العدو»، ولأنه لا يستطيع أن ينسى مشاهد الدمار والخراب التي رآها، ولا مدفعية العدو وهي تغتال المساكن، وتذبح المدائن، ومن ثم فإن ثمة ثأراً لا تمحوه إلا الحرب، ولا يؤمن بغير السلاح بديلاً عن المواجهة، وهو الشاعر الذي يردده في قصيدته (وقفة على قبرشاعر فلسطيني)(18) حيث يردد غير مرة عبارة «ليس سوى السلاح»(19) ويكاد إيمانه بتلك الفكرة يهيمن على فكره، ويوجه رؤيته الشعرية، ففي قصيدة بعنوان «العهن المنفوش»(20) يؤكد هذه الفكرة ولا يتخيل أن هذه الجيوش التي تعودت على القتال يمكن أن تعود إلى ثكناتها أو أن يلقي الجنود بأسلحتهم ويخلعوا أرديتهم العسكرية ويتخلوا عن الثأر وتتحول سيوف الجدود إلى محاريث(21):

هل يضيع الدم في البحر، وفي الأرض المدائن،

وحقول القمح، والنخل، ومأوى الذكريات:

حين ترتدّ هذي الجيوش الغفيرة يوماً إلى الثكنات

وتلقي السلاح، وتخلع عنها رداء معاركها السابقات،

فتستلّ رجعتها للقرى المجدبات،

سيوف الجدود محاريث تفلح أرض اليباب؟

ويرفض شعراء آخرون مجرد القبول بفكرة الجلوس حول مائدة واحدة للتفاوض، ويبدو الأمر في نظرهم أقرب إلى «العبثية» أو «الكوميديا السوداء»، لأنهم لا يتخيلون أن يصادق القاتل المقتول أو أن تقبل العصافير مصاهرة الصقور، وهي الفكرة التي يرددها الشاعر محمد أبو دومة في إحدى قصائد ديوانه (الوقوف على حد السكين(22):

(القاتل يتلاقى بالمقتول

الصقر يصاهر أبناء العصفور،

دماء الأثداء منابعه الدم

والشجر اليابس،

قد يشفيك الصبّار المرّ

تلك صروف الدهر..)!!

ويصدر بعض الشعراء في موقفهم الرافض للمصالحة عن إيمان عميق بعدم مصداقية الطرف الآخر، وتشككهم في نواياه الحقيقية، وفي مدى التزامه بشروط السلام وعناصره، وفي قصيدة بعنوان (هل تبيض الديوك في مدريد) يقدم الشاعر أيمن صادق صورة بالغة الدلالة، يشبه فيها العدو بالديك الذي لا يمكن أن يبيض في إشارة موحية إلى قناعة الشاعر بعدم جدوى التفاوض وفهمه الواعي لمراوغة العدو ومخاتلته[23]:

يا أم قرطبة.. من خان قرطبة	**يبيع إخوتها بالوعد والحلفِ**
فكيف تهتف للنخاس ساحتها	**وتجلس الابن مبهوتاً.. كما الضيفِ**
ممدودة كفه للديك في شغف	**لأن يبيض.. فبال الديك في الكفِ**
ولم تزل ترقب البيضات حسرته	**يقامر الخطو بين الوهم. والزّيفِ**

ويعبر شعراء آخرون عن صدمتهم في نتائج هذا السلام الهش الذي سيفتقد العدالة ولا يعدو أن يكون سلام إذعان طبقاً لرؤية «العدو» فليس له من ثمار سوى أنه تكريس لواقع الاحتلال. ويؤكد الشاعر الفلسطيني المتوكل طه هذه المعاني في قصيدة بعنوان «باختصار شديد» يقول في مقطع منها[24]:

بعد أن وقّع الساسة الطّيعون الوثيقة،

أُعلن أن السلام أتى بالسلام، فقام صغيرٌ

من المقعد الخشبيّ إلى لوحة الدرس يسأل..

أستاذه عن مدينة أم أبيه التي كان يوماً لها

اسمُ عروس؟ فقال المعلّمُ:

أنا لم أر «يافو» و«ريحو» بهذي الدروس

وكان طبيعياً في هذا المناخ المفعم بالتوجس، والمشحون بالتوتر والإحباط أن يعلن الشعراء رفضهم التطبيع بكافة صوره وأشكاله، فكيف يفسحون للعدو مكاناً بينهم وهو لم يتخل عن ممارساته القمعية وأساليب القهر في تحدٍّ واضح للقوانين الدولية، وانتهاك فاضح لحقوق الإنسان، وفي ظل سياسة المحاصرة ومصادرة الأراضي والتوسع الاستيطاني حتى إنّ إريل شارون وزير البنية التحتية يجعل ذلك هدفه الأساسي ويعلن في المؤتمر الصحفي الأول الذي عقده بعد توليه الوزارة أن على الحكومة الإسرائيلية على أساس إنشاء تجمعات سكانية متكاملة البنية الاقتصادية والاجتماعية ثم تطويرها على الأرض التي تقوم عليها»(25):

لم يكن غريباً في هذه الأجواء العدوانية أن يقابل الشعراء إجراءات التطبيع بالرفض بعد أن استفزتهم ممارسات العدو وسياساته، فعبروا عن استنكارهم واستيائهم لوجوده، وأعربوا عن صدمتهم وهم يشاهدون تلك «الوجوه القبيحة» وهي تسير في الطرقات تتحدى مشاعر الناس، ولا تأبه بنظرات الرفض والاستنكار(26):

الوجوه القبيحة تغزو الميادين،

تحمل ريح العفونةِ،

تفسد هذا الهواء النقيّ،

وتشرب من نيلنا ظامئاتْ

رأيتهمُ:

يملأون الشوارعَ،

يغشون كل الأزقّة،

يستنزفون الحوانيت،

يلتقطون المناظر للناس

والواجهاتْ

عرايا يسيرون

تلفظهم ردهات الشوارع،

ترمقهم نظرات الخناجر،

تحرقهم همهمات الملايين والحوقلاتْ

ويبلغ الإحساس بالمذلة مداه حين يشاهد الشاعر العربي تلك النجمة المسدسة وهي ترتفع في السماء وكأنها تناطح أبا الهول والأهرامات[27]:

يخالجني العار حين أشاهد رايتهم

وهي تغزو السماءْ

تشدّ أبا الهول من أذنيه،

تناطح أهرامنا في ازدراءْ

وتسخر منّا صباح مساءْ

ثكلتك يا زمن الانحناءْ

أما الشاعر ناجي عبداللطيف فلا يملك إلا أن يمارس طقوس الحزن، ويتحسر على «الدم اليعربي المهان» وهو يرى تلك الأنجم البغيضة تمنح تأشيرة الموت وتسبح في بحيرات الدماء، ولا شيء يلوح في الأفق غير بوح الحمم ونوح المآذن على نحو ما يبدو في قصيدته (صياغة جديدة لاسم الوطن) حيث تستثير أحاسينا بإيقاعها الرومانسي الذي يشف عن حزن دفين[28]:

دمي يعبر النهر

(إن الفرات هنا يحترق)

فها هي ذي الأنجم السابحاتُ

على صفحة الدم

توشك أن تمنح الكون

تأشيرة الموت

ختم الخروج إلى القارعة

لها أن تجود بأنفاسها

الزهرة اليانعة

لنا وحدنا

أن نمارس أحزاننا

....

وفي قصيدة بعنوان (بيني وبين البحر) يؤكد فاروق شوشة استحالة أن يحدث تطبيع حقيقي في ظل تلك الوعود المراوغة بالسلام، التي تخدع الحمقى والمهرولين عن حقيقة العدو، وفي مواجهة هذا السد المنيع الذي تراكم عبر الزمن من دماء الضحايا وجماجم الموتى[29]:

مَنْ يُسقط السدَّ المنيعَ

وقد تراكم بامتداد العمر؟

إنّ دم الضحايا يستحيل حجارة

وجماجم الموتى تطالعنا

وتُنبت في حنايانا شجيرات من الشوك العصبيّ

ويدلف الوعد المراوغ بالسلام

ليسحر الحمقى،

يهرول نحوه الجمعُ الشتيتُ

وقد تمرّغ في الرغامِ

ويسقط الشرف الرفيعُ

ولا مناص!

وتتعدد أساليب خطاب «العدو» في القصيدة المعاصرة، فقد يتوجه الخطاب الشعري إليه بشكل مباشر رافضاً محاولاته اختراق الحياة العربية وإيهام الشعب العربي بالرغبة في السلام، على النحو الذي نراه في قصيدة أخرى لفاروق شوشة بعنوان «كلام عن السلام» يوجهها إلى «العدو الذي كان.. ومايزال» وينعي عليه فيها مكابرته وخداعه وسعيه الحثيث لاقتحام حياتنا اليومية، وإيهامنا بأنه صار من «زمرة الأهل» بينما هو يمارس لعبة اللصوص العتاة في التمويه والتضليل(30):

كم تكابرُ؟
بل تتوقع مني الذي لا أطيقُ !
تدقّ على البابِ
ينفتح الباب
تصيح من زمرة الأهل
متشحاً بالأمان
ومختلطاً بنجاوى العروق
ومتكئاً حيث كان لجدّي مكانٌ
لترشف قهوتنا
وتغني حكاياتنا
ثم تحمل أسماءنا
وتسابقنا في الحين الذي لا يجف
وفي فوحات ندىً لا يُفيق !

ويحذر فاروق شوشة من مخاتلة هذا العدو الذي ينصب شباكه بإحكام في المنطقة العربية ليحقق أحلامه في توسيع خريطته ويخلو له الشرق الأوسط ليشكّله حسب مطامعه(31):

وأنت تلاحقني..

وتحاول غرس السلام الذي لا ينيلُ

تحاول صيد القلوب التي تستميل

ليمتدّ في الشرق ملك ظليل

ويخلو لك الأوسطيُّ

ومن قبل تخلو العقول

ويؤكد الشاعر في القصيدة ذاتها موقفه الحازم الذي صدر عنه في القصيدة السابقة، فمن المحال أن يتحقق سلام أو تطبيع حقيقي في ظل ماضٍ حافل بالدماء، وحاضر مفعم بمراوغة العدو وممارساته القمعية[32]:

فكيف تصدّق أنك وجه الزمان البديلْ

وما بيننا فخ شكٍّ وسدٍّ،

وخارطة تستطيل

وها أنت، ها

تتوقع مني الذي لا أطيقْ

يداً لك تمتدّ،

أو بسمة في العيون،

ولمعة ودّ تألّق فوق الجبين

وفنجان شاي يدور عليه الكلامُ

ومتكأً في بيت أهلي..

فيحلو السلامُ

وهذا هو المستحيل !

وقد يتوجه الخطاب الشعري إلى العدو بالتبصير والتحذير على النحو الذي نجد في قصيدة بعنوان «غلاف رسالة إلى نيتانياهو» للشاعر عبدالعزيز النعماني يبصره بعواقب سياسته المتشددة التي تهدد باغتيال السلام، ويحذر من طيشه وصلفه وما يمكن أن تتركه تصرفاته من عواقب وخيمة على المنطقة بأسرها(33):

نتنياهو..

تباهى باغتيال السلم..

تلغم خضرة الأيام

وتقتل في عيون صغارك

الأحلام

تبصّر.. يا نتنياهو

فليس لطائشٍ صولة

وما للزهو في أيامنا جولةْ

وثمة ضرب آخر من الخطاب الشعري يقوم على التهديد والوعيد والتلويح بالثأر والقصاص، ويمتاز هذا الخطاب بالحدّة والغضب واقترابه من لغة الهجاء بمفرداتها المألوفة، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة (أشهد ألا عدلا) للشاعر السعودي علي أحمد عسيري الذي يخاطب العدو مهدداً ومتوعداً بقوله(34):

مهلاً صهيون فلا غالب إلا الله

والزمن الآتي طوفانٌ

والسمّ الناقع من فمكم

في دمكم

يا أشلاء النازيه

يا أرباب الساديه

.....

مهما شرّدتم

مهما قتْلتم

مهما أثكلتم

فالنطفة في صلب الرجل الأعزل

ينبوع يجري في شلال الوطن الأول

ويتوجه الشاعر أحمد مبارك بخطابه – على لسان فلسطيني – إلى الغاصبين، مؤكداً أنه لن يحيد عن النضال والكفاح لاستعادة القدس واسترداد حقوقه المشروعة في أرضه المحتلة مهما شيدوا من قلاع وسدود، فلابد للشمس أن تشرق من جديد، ولابد أن يعود الحق لأصحابه(35):

يـا غـاصـبـي حـقـي: أنـا مـهـما أعـاني لـن أحـيـدْ

عـن غـايـتـي، مهما أقـمـتـم في طريقي مـن سدود

القدس لي سأعيدها، وسـأرجـع الماضي المجيد

وأخـطّ قصة عـودتـي بـالـنـور في صحف الخلود

ابـنـوا الـقـلاع وحـصّـنـوهـا.. سـوف أجعلها تميد

سأشق حصن الليل أرفـع رايـة الفجر الجديد

وسـأنـثر البسمات في وجـنـات أرضـي والـورود

فالشمس مهما شـرّدت فلسوف ترجع من جديد

ويتكئ فريق من الشعراء في خطابهم للعدو على البعد الحضاري، فيقارنوا بين الدور الحضاري للعرب وما أسهموا به من أثر فعّال في حمل مشاعر المدنية والتطور إلى الغرب في العصور الوسطى التي كانت سادرة آنذاك في ظلمات الجهل. وبين ما آل إليه حال العرب في الوقت الراهن من ضعف

وتشتُّت مما هيأ للقراصنة فرصة الانقضاض، وتتردد هذه الفكرة في قصيدة (القدس.. يا عنترة) للشاعر إسماعيل عقاب حيث يرتدي قناع عنترة بن شداد ويتوجه بخطابه إلى العدو مذكراً بالماضي العربي التليد والأمجاد العربية وما أسهم به العرب من أثر حضاري في تقدم البشرية(36):

ويا من سبيتم حين غبتُ خليلتي　　وكيف استبحتم خيمتي والمضاربا

أنا من رأت فيه المشارق عزّه　　وزلزل أعراشاً وهزّ المغاربا

وجئت وكان النور إلفاً وصاحبا　　وكان الدجى قد بات فيكم مغالبا

وأسقطتُ عيثي حين جفت بحاركم　　فهلّ على الشطآن ما كان غاربا

فضجّت عروق الأرض نبعاً وحنطة　　وفاحت شذى واخضرّ ما كان شاحبا

وعلى الرغم مما ينطوي عليه الواقع السياسي من قتامة وجهالة فإن بعض الشعراء يتجاوزون هذا الواقع وينفذون منه بحدسهم وبصيرتهم إلى المستقبل فيصدروا عن روح متفائلة على النحو الذي نجده عند الشاعر عبدالمنعم عواد يوسف الذي يتوجه بخطابه إلى «العدو» مبشراً بأن المستقبل في صالح القضية العربية وأن الحق لابد أن يعود لأصحابه مهما طال الزمن(37):

ليكن لكم ما تشتهون

لنا الربيع القادمُ

متبرعماً ينمو على ظمأ، وتخرج بالحياة مواسمُ

ليكن لكم ما تشتهون

لنا اندلاع العاصفة

في حينها تأتي، فتقذف بالقلوب الواجفة

ليكن لكم ما تشتهون

لنا الصباح، لنا الغد

يأتي به يوماً، وإن طال الزمان الموعدُ

وفي سياق الخطاب الشعري إلى العدو نرى من الضروري أن نتوقف أمام قصيدة (عابرون في كلام عابر) لمحمود درويش وهي أكثر القصائد دلالة على موقف الشعراء الفلسطينيين من العدو، فضلاً عما أحدثته من ضجة كبرى في أوساط الإسرائيليين «الذين بادروا إلى ترجمة هذه القصيدة أربع ترجمات على الأقل، ونشرتها الصحف الإسرائيلية، فثارت بعد ذلك ثائرة الإسرائيليين، وتوالت المقالات والمعارضات ضد القصيدة، وتكلم إسحاق شامير بانفعال متشنج في الكنيست وهاجم القصيدة والشاعر الفلسطيني ومنظمة التحرير، وتابعه في ذلك كتّاب مشهورون من كتّابهم مثل يائيل لوتان، وعاموس كنعان مثلما ضج ضجيج زعماء كافة أحزاب إسرائيل، المعتدل منها والمتطرف. ومن الصفات التي أسبغوها على القصيدة ما قاله لوتان: «إنها قصيدة مجنون، وخالية من الذكاء ومغيظة» وقد رد عاموس كنعان على القصيدة بتشنج وفزع مؤكداً على (إشارات) محمود درويش حول الأسماء والقمح، ولم ينس كاتب آخر أن يشير إلى المدافع والصواريخ وأنها جاهزة لضرب كل القصائد والمتظاهرين»(38).

والقصيدة تنقسم إلى خمسة مقاطع، يبدأ كل منها بعبارة (أيها المارون بين الكلمات العابرة) وهو خطاب شعري ذو مغزى عميق، إذ يوحي بعدم الاعتراف بكيان العدو أو وجوده، كما أن دالة المنادى (المارون) تؤكد أن الآخرين ليسوا أصحاب حق في الأرض أو المكان، وأنهم ليسوا سوى قافلة من المسافرين أو العابرين الذين لا يملكون حق الإقامة في الوطن الفلسطيني، وتأتي دالة (الكلمات) المعنونة بـ «العابرة» لتؤكد هذه الحقيقة، فالكلمات تنفي الفعل، ونعتها بـ «العابرة» يؤكد هشاشتها وفسولتها وعدم استنادها إلى براهين أو دلائل قاطعة، ومن ثم فإن كل ما يطنطن به العدو من مزاعم أو كلمات لابد أن تذهب أدراج الرياح. ثم يأتي المقطع الأول ليؤكد من خلال تردد أفعال الأمر الستة قوة الوجود الفلسطيني المقترنة بالرغبة الملحّة في تغييب هذا العدو (العابر) ونفيه ومحوه من الأرض والذاكرة، وتنجح كذلك في كشفه

وتعريته وإثبات جهله بحقائق التاريخ وإرادة الشعوب التي تعرف كيف تسترد حقوقها المغتصبة[39]:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم، وانصرفوا

واسحبوا ساعتكم من وقتنا، وانصرفوا

واسرقوا ما شئتم من صورٍ، كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجرٌ من أرضنا سقف السماء

ويتكئ محمود درويش في المقطع الثاني على بنية «التضاد» من خلال حشد حزمة من الدلالات المتباينة التي تلح على تأكيد ثنائية (المحو/ الوجود)، ويحتشد الحقل الدلالي بدوال التقابل، فالسيف وهو دالة القتل والسفك في مقابل دماء الفلسطينيين والفولاذ والنار في مقابل اللحم الفلسطيني، والدبابة اليهودية في مقابل الحجر، وقنبلة الغاز مقابل المطر، وإذا كان الحقل الدلالي الذي يرمز للعابرين أو الأعداء يحتشد بدوال القمع والسفك، وهي دوال طارئة ترتبط بالفناء والزوال فإن الحقل الآخر الذي يرمز للوجود الفلسطيني يحتشد بدوال الوجود والبقاء والاستمرارية والعطاء (اللحم – الدم – المطر)، وهي ترمز إلى التشبث بالأرض والوطن:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف – ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار – ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى – ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز – ومنا المطر

وعلينا ما عليكم من سماء وهواء

فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا

وعلينا، نحن، أن نحرس ورد الشهداء

وعلينا، نحن، أن نحيا كما نحن نشاء !

وتتعدد مستويات اللغة في تأكيد ثنائية (المحو/ الوجود)، فيعتمد الشاعر في المقطع الثالث من ضمائر الجمع (أنا الفاعلين) التي تؤكد الملكية والوجود حيث يتكرر الضمير (لنا) ست مرات، وفي مقابل ذلك تتردد الضمائر التي تؤكد غياب العدو ورفض وجوده كما في بنية النهي أو الأمر المنفي (لا تمروا بيننا) أو باستخدام الأخيلة الدالة، كتشبيه الأعداء بـ «الحشرات الطائرة» و«الغبار المر» كما تتردد إشارات ورموز الزمن الماضي التي تشير إلى أوهامهم التاريخية كالتلويح بإشارة الهيكل والهدهد في مقابل الدوال التي تؤكد امتلاك الفلسطينيين المستقبل:

أيها المارون بين الكلمات الغابرة

كالغبار المر، مروا أينما شئتم ولكن

لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا

ولنا ما ليس يرضيكم هنا:

حجر أو حجل

فخذوا الماضي، إذا شئتم، إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، إن شئتم على صحن خزف

فلنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبل

ولنا في أرضنا ما نعمل

وفي المقطع الرابع تلعب مجموعة أفعال الأمر التي تمثل العصب الشعري للقصيدة كلها دوراً محورياً في تأكيد الرغبة في محو العدو ونفيه بما تشيعه من دلالات التهكم والسخرية (كرسوا أوهامكم – أعيدوا عقرب الوقت) كما تستمر خاصية التقابل أو التضاد في أداء دورها المحوري سواء على مستوى الضمائر أو التراكيب أو الأزمنة أو الإشارات التاريخية:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدّس

أو إلى توقيت موسيقى المسدس

قلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف شعباً ينزف

وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة

ويأتي المقطع الأخير ليكثّف الرؤية المحورية في رفض العدو ونفيه من خلال غابة الأوامر المباشرة بالخروج من الأرض ومن حياة الفلسطينيين وذاكرتهم وحاضرهم ومستقبلهم.

أيها المارون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعملُ

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأوّلُ

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبلُ

فاخرجوا من أرضنا

من برنا.. من بحرنا

من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا

من كل شيء واخرجوا

من ذكريات الذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة

وبقدر ما تعكس القصيدة موقف الشاعر الرافض لوجود العدو في أرضه التي اغتصبها في غفلة من الزمن، فإنها لا تخلو من مغزى يؤكد تمسك الشاعر بالقيم الإنسانية، ففي الوقت الذي ينادي فيه بحتمية خروج العدو من الأرض التي احتلها فإن القصيدة – وبخاصة في مقطعها الأخير – لا تحمل أية رغبة في القضاء على العدو أو تدميره باعتباره جنساً بشرياً له حق الحياة والوجود ولكن دون افتئات على حقوق الآخرين. وهذه الرؤية لا تقتصر – في تقديري – على محمود درويش وحده بل تنسحب على الشعراء العرب جميعاً.

الهوامش والمراجع

(1) ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1985، ص 324.

(2) المرجع السابق، ص 330.

(3) المرجع السابق، ص 329–330.

(4) المرجع السابق، ص 335.

(5) ديوان قصائد من الجبل، مطبوعات نادي أبها الأدبي، 1404هـ/ 1985م، ص 63–64.

(6) ديوان حسن الفلسطيني وثورة الحجارة، عائشة الخواجا الرازم، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1988م، ص 13–14.

(7) أخبار الأدب، العدد 40 بتاريخ 1994/4/17م، ص 22.

(8) أخبار الأدب، العدد 146 بتاريخ 1996/4/28م، ص 19.

(9) ديوان: للعصافير أقوال أخرى، ناجي عبداللطيف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية 147، فبراير 1996م، ص 69–70.

(10) ديوان: في انتظار الشمس، أحمد مبارك، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م، ص 28 وما بعدها.

(11) ديوان: لديّ أقوال أخرى، د. فوزي عيسى، قصيدة (أقوال أخرى للحلاج)، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991م، ص 70.

(12) ديوان: اليمامة الخضراء، بدر توفيق، ط. الهيئة العامة للكتاب، 1989م، ص 170.

(13) ديوان: حديث الموج للصخور، إسماعيل عقاب، وقد نشرت القصيدة كذلك بأخبار الأدب، العدد 130، سنة 1996م.

(14) من قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب)، نزار قباني، نشرت بمجلة روزاليوسف المصرية، العدد 3467 بتاريخ 1994/11/21م.

(15) ديوان: فصل في الجحيم، فوزي خضر، قصيدة (ارفعي القمر المتدلي)، ط. الهيئة العامة للكتاب، 1985م، ص 34–35.

(16) أخبار الأدب، العدد 40، بتاريخ 1994/4/17م، من قصيدة بعنوان (يا أيها الحرب المحزون)، ص 22.

(17) ديوان: اليمامة الخضراء، قصيدة (التراب)، ص 35.

(18) المرجع السابق، ص 128.

(19) المرجع السابق، ص 128.

(20) المرجع السابق، ص 165.

(21) المرجع السابق، ص 165.

(22) ديوان: الموقوف على حد السكين، محمد أبو دومة، ط. الهيئة العامة للكتاب، 1983م، ص 72-73.

(23) ديوان: سمريات، أيمن صادق، الإسكندرية، الطبعة الأولى 1996م، ص 80-81.

(24) أخبار الأدب، العدد 74 بتاريخ 1994/12/11 ص 22.

(25) جريدة الأهرام بتاريخ 1996/8/11، ص 9.

(26) ديوان: لديَّ أقوال أخرى، د. فوزي عيسى، ص 63-64.

(27) المرجع السابق، ص 64.

(28) ديوان: للعصافير أقوال أخرى، ناجي عبداللطيف، ص 101.

(29) ديوان: وقت لاقتناص الوقت، فاروق شوشة، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى 1996م، ص 17-18.

(30) المرجع السابق، ص 21.

(31) المرجع السابق، ص 26.

(32) المرجع السابق، ص 28-27.

(33) الأهرام، بتاريخ 1996/7/19م.

(34) ديوان قصائد من الجبل، مطبوعات نادي أبها الأدبي، ص 70-71.

(35) ديوان: في انتظار الشمس، أحمد مبارك، ص 34.

(36) ديوان: هي والبحر، إسماعيل عقاب، ط. أخبار اليوم، الطبعة الأولى، 1989م، ص 176.

(37) ديوان: لكم نيلكم ولي نيل، عبدالمنعم عواد يوسف، ط. الهيئة العامة للكتاب، 1993م، ص 35.

(38) ثقافة الأسئلة، د. عبدالله الغذامي، ط. النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى، 1412هـ/ 1992م، ص 72.

(39) المرجع السابق، ص 44-46.



أدوات التقنية في التلقي الشعري المعاصر من الورقية إلى اليوتيوب

عبدالرحمن بن حسن المحسني

المقدمــة :

تؤكد الدراسات النقدية أهمية التلقي[1] في الاشتغالات النقدية المعاصرة. وهو أمر يوليه النقد الحديث أهمية كبرى، بل إن أمثال (ديفيد بليخ) ومدرسته يرون المعنى الحقيقي للنص عند القارئ[2].

وهو تلق تطور كثيرًا عند المتلقي في ظل معطيات حركة التقنيات الحاملة للنص. وإذ تثور جدلية شبه دائمة بين النقاد حول تأثير أدوات التقنية على العمل الشعري بين مؤيد ومتحفظ، يحسن أن نشير هنا إلى أن التقنية لم تعد ترفاً في العمل، بل طرفاً فيه، إذ إنها فعل مؤثر في أدائه وتكوينه. وهو أمر يسحبنا إلى فلسفة الأدب والتقنية، وهل الأدب المعاصر ما زال فعلاً وجدانياً ذهنياً صرفاً؟! أو أن التقنيات المعاصرة التي تتبع ولادة النص تسهم هي أيضا بدورها المهم في صناعته؟! وتلك جدلية تعيد إلينا بطريق أو بآخر نظرية الطبع والصنعة التي ترتبط بفلسفة العمل الإبداعي القديم، ولاسيما أن نقاداً كباراً يكادون ينكرون الطبع المطلق، بأن «كل عمل فني هو عمل متعدد الصفات قد شقي صاحبه في إخراجه، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد»[3]. ونحن بحاجة إلى استجلاب

تلك الرؤية حينما نسعى في هذه الدراسة إلى متابعة التحولات التي تمس العمل الأدبي في ظل معطيات تقنية متتابعة، بدءاً من آلات الطباعة وأثرها في تحرير النص، وصولاً إلى النص الشعري عبر تقنية (اليوتيوب)، الذي يعتمد على قدرات متعددة أهمها الصوت والصورة ثم الكلمة. ولأجله فإننا نود أن نؤكد هنا أن مصادر صنعة الإبداع لم تعد مقتصرة على القراءة والتنقيح والمراجعة، بل أصبحت في ظل التقنيات المختلفة تأخذ أبعاداً مهمة في صناعة النص. وهو ما تحاول هذه الدراسة أن تثبته.

إن مثل هذه الدراسة تهدف إلى تحقيق أمور منها:

أولاً – أنه يجدر بنا ونحن في هذا العصر الذي أصبح للتقنية فيه اليد الطولى أن ننبه إلى مؤثرات مختلفة تقع أمام نظر المبدع وتؤثر على أدائه؛ فالتلفاز مثلا مستفز مهم لا يقل بحال عن الطبيعة التي كانت مستفزًا مهمًا عند الشاعر القديم. وجهاز الجوال هو الآخر كذلك .وكذا الأدوات التقنية من حول المبدع تنعكس على تكوينه الذهني وتؤثر على معطاه النصي مما يدفع إلى ضرورة رؤية مثل هذه المتغيرات ودراستها.

ثانياً – تتيح التقنية آمادًا جديدة أمام النص بما يضيف إلى التجربة العربية أبعادًا جديدة على مستوى الدلالة وعلى مستوى الفن الشعري.

ثالثاً – تهدف الدراسة أيضًا إلى مقاربة وعي النص المعاصر الذي لم يعد خاضعاً لتأثير الكلمة فقط، بل أصبح يقع تحت مؤثرات متعددة يحسن بالناقد المعاصر أن يفطن لها .

رابعاً – تتسارع التقنيات الحاملة للنص في التأثير عليه، من لدن القصيدة العربية القديمة إلى عصرنا، فلم تكن القصيدة في عصورها المختلفة بمنأى عن الحضور عن طريق الوسائط التقنية المختلفة كالرسائل النصية ورسائل الوسائط المتعددة في تقنية الهاتف الجوال، وكمقاطع الـ (يوتيوب) التي تتماس مع النص

قديمه وجديده، وهي تدفع به إلى حيز الحضور. وهذا ولاشك أمر إيجابي إذا ما أحسن استحضاره واستغلال حوامل النص المعاصرة في إيجاده بصورة حسنة أمام المتلقي المعاصر، كما أنه بالمقابل ذو مزالق متعددة قد تودي بوعي النص.

ومن نافلة القول أن أشير هنا إلى صعوبة مثل هذه الدراسات التي تحتاج إلى جهد مضاعف لوعي التقنية أولاً، ثم مقاربتها من النص ثانيًا، بيد أن في اعتقادي أن وظيفة من أهم وظائف النقد المعاصر أن يسعى إلى تقديم حركة النص المعاصر أمام المشهد النقدي لقراءة مثل هذه التحولات وتوجيهها الوجهة التي تأخذ بالأجيال المندفعة للتقنية إلى آفاق الفائدة المأمولة، كما تقدم تلك النماذج لأجيال قادمة كشاهد على تحولات وحركة النص الأدبي المعاصر.

وقد استدعت المادة المجتمعة هنا بناء الدراسة على مبحثين رئيسين:

1 – المبحث الأول: أدوات التقنية في العمل الشعري المعاصر.

2 – المبحث الثاني: أدائية النص الشعري من تقنية الطباعة إلى اليوتيوب.

المبحث الأول – أدوات التقنية في العمل الشعري المعاصر:

الشعر ابن البيئة، ولئن كانت حركة النص تستدعي عدة معطيات نفسية وتاريخية وأسطورية وغيرها، لكنه قبل ذلك يعبر عن عصره، وتنطلق التجربة من أفق المؤثر الاجتماعي ليصنعها الشاعر في مختبر الشعر، ثم تعود إلى القارئ بعد.

والأمر لا يتصل هنا بالشاعر المعاصر، بل إننا عند التدقيق سنرى أن كل شاعر يعبر عن روح عصره مذ أول نص بكى فيه الشاعر الأول على الأطلال، ذات الفعل الاجتماعي بالطبع، وصولًا إلى الشاعر المعاصر، الذي تناول بواقعية كثيراً من مستجدات عصره، وعبر عنها.

ونود أن نشير إلى أن القصيدة المعاصرة قد تأثرت بالتقنية في تكوين النص ذهنياً قبل أن يعبر الشاعر عنه كتابيًا ، وإذ كان من الطبعي مثلا أن نرى تأثير الصحراء في شعر الشاعر الجاهلي، ونرى تأثير الطبيعة الساحرة على الشاعر الأندلسي، فإننا نود أن نشير إلى أن الشاعر المعاصر قد أثرت معطيات الطبيعة الحديثة التي يعيشها على التكوين الذهني له قبل أن يتخلق عمله نصًا سوياً؛ فالغرف المكيفة، والسيارات الفارهة، وما يحيط بالشاعر سيؤثر بالطبع على صناعة النص الذهنية أولاً، قبل أن نلمس تأثيره على لغة النص، وصوره، وإيقاعه، وهي فرضية تحتاج إلى تكاتف عدة مجالات بحثية نفسية واجتماعية وفنية لقراءة تداعيات النص المعاصر، مما قد يبتعد قليلاً عن هدف الدراسة، لكن لزمت الإشارة إليه كتمهيد لابد منه.

هذه المركبات وتلك الشوارع كانت منطلقات، ومناطق شعرية عبر عنها الشعراء، لكونها تتماس مع وجودهم ووجدانهم، ويعيشونها واقعًا يوميًا، وفعلاً اجتماعيًا يؤثر على أرواحهم فيعبرون عنها شعرًا ذا دلالات مدهشة في بعضها، ومنطقة الإدهاش كما يؤكد عبد القاهر تكمن في أن تصنع من بسيط المعاني أبكارًا من الأفكار(4)، ولعلنا نذكر هنا أيضًا موقف الجاحظ من أبيات عنترة التي قالها في الذباب، والتي استوقفت الجاحظ طويلا(5).

إن مشكلتنا في عملنا الأدبي العربي التي لمسها الجاحظ، لا تتصل بالتجديد في الشكل، قدر ما تكمن في إنتاج الدلالات والمعاني يقول: «ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك

المعنى من صاحبه... هذا إذا قرعوه به. إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه الشعراء(6).

والشعراء المعاصرون من خلال تفتيق بنيات الواقع المعاش يسعون لإنتاج نصوص مختلفة تقوم على توظيف أدوات التقنية في حمل النص بما يمكن تسميته بـ(الشعروتقني)، كالذي نجده عند شاعر مثل فيصل أكرم، الذي جعل ديوانه بعنوان: (الصوت الشارع)، وهي وإن كانت تسمية لها أبعادها الشعرية الرامزة، إلا أنها تتصل بمعطيات الحياة المعاشة، التي ألقت بظلالها الشاعرة على النص المعاصر، يقول:

«صوت الشوارع»

مرة قلت القصيدة من هناك

ولم يكن جفن المدينة ناعسًا

«صوت الشوارع»

مرة جربت نفسي

بين أنفاس الذين أحسهم

يمشون في كل الشوارع ..

لم يكن يمشي معي إلا الرصيف

ولم يلملم ما تناثر من تفاسير وزيف

غير ابن جرح آخر

نهبت خطاه الدرب في طلب الرغيف(7)

الشاعر هنا يتعايش مع الشارع الشاعر، إذ نراه يعبر عن عدة حالات نفسية يعيشها في شارع يعد منطقة شعرية مشرعة وثرية عند المبدعين، حيث يمكن للروح الشعرية أن تلتقط منه عدة أحداث تبعث على الشعر، كما فعل فيصل أكرم هنا، حين سرحت به الأفكار، وهو يتجول حول الرصيف مشغولاً بجراحه، ولم يقطع تفكيره سوى ابن جرح آخر نهبت خطاه الدرب في طلب الرغيف.

وليوسف العارف نص (شرايين المدينة)، يتحدث عن الشوارع مشبهاً إياها بالشرايين، ذاكراً في ثنايا نصه (المراكب اليابانية، والأنفاق، والإشارات) وهي معطيات معاصرة لم يمنع تكوينها الذاتي المألوف من محاولة ضخ روح شعرية فيها، يقول:

(1)

الشوارع ...

تتمدد عبر المدينة كالشرايين ..

تربط بين القلب..

وبين الأطراف.

تتضاءل «الجسور» الراسيات .

أمام زحف المراكب «اليابانية»

وتغيض «الأنفاق» بما رحبت !!

«والإشارات» تعلن عن عجزها ..

حين يكتظ ما حولها..

بالعيون الناعسات ..

والنيون ..

وأنفاس المتسكعين ..

في «التحلية»!![8]

وفي مقطع آخر يبقى الشاعر في تحريك نبض الشارع، حين يحاول أن يرسم صورة لتلك الشوارع، وهي:

مكسوة بالقار ...

لكنها «تبركنت»!!

أضحت لها «نتوءات»

تشتكي منها المراكب «الأمريكية»!!

أوجعت كل شيء...

فارتمت ..

وانتهت..

بين

وبين !!

في «حراء»..

و«صاري»..

و«الشرفية»!!(9)

وقد أشار الشاعر هنا إلى صورة أمريكا ،ودورها في الحياة المعاصرة، وهي صورة أثيرة عند الشعراء المعاصرين، وتتشكل في انحناءات متعددة، وتتلون بعدة أطياف قد تكون تقنية كما سبق، وقد تتلبس بالسياسي في نص يقول :

الضوء يعلق في الثياب

الضوء يترك أبعد الطرقات فينا

ثم يبحث في الكتاب عن الجواب ..

ماذا نقول إذا أميركا لم تفسر حلمها

سنقول ، في مرآتنا شكرا لها(10)

ويتابع محمد الدميني في نصه (علي/ يراسل عروة بن الورد) حديثه عن الشارع، وعن تلك الدعايات التي أغرقت المكان مقاربًا ذلك المكان من حركة الصعلكة العربية من خلال استدعاء شخصية عروة بن الورد في أفق شعري رامز، يقول:

في الطريق إلى حي «جامايكا»

أغرقتنا الدعايات عن وجهها

المختبئ

حيث تسطو الكلاب خفاء،

وحيث الرياح كتاب دراسة.

رأيتك تشكو إلى «عروة» حال جامايكا .

الروب التي ألبستك ثياب الحجاز

فألبستها فقر عروة(11)

تحاول النماذج الشعرية السابقة أن تنقل للمتلقي صورة أولية عن تلك التحولات الذهنية والمكانية عند الشاعر المعاصر التي أثرت على عطائه الإبداعي، وأسهمت في تنويع تجربته، استجابة لمثيرات التجربة لديه. كما تؤكد تلك النماذج على أن الشعر لم يعد في تلك الأبراج العاجية، بل أصبح الشاعر المعاصر أكثر قرباً من الحياة وأكثر إحساسا بنبضها ومشكلاتها.

أما توظيف الشاعر المعاصر لأدوات التقنية، فإنه يعد ظاهرة لا تكاد تعدم وجودها عند جملة الشعراء المعاصرين، وهو يأخذ عدة مسارات:

فمن ذلك حديث الشعراء عن (التلفاز)[12]، كمؤد تقني ومؤثر شعري. ويعد التلفاز من أهم الأدوات التقنية التي أثرت في النص الإبداعي المعاصر، ويأخذ تأثيره اتجاهين؛ أحدهما تأثير التلفاز كمستفز ومحفز للإبداع، وثانيهما تأثيره في بنيات النص الشعري اللغوية والصورية.

والواقع أن تأثيره بات مشاهداً، حيث نرى الشعراء يلتقطون أحداثهم الشعرية من شاشة التلفاز، بما يمكن أن نقول إنه أصبح يقوم مقامًا يشبه به الطبيعة المستفزة لوجدان الشاعر الأول؛ فشاعر مثل عبد الرحمن العشماوي في نصه (غب يا هلال) يعرض لمقارنة بين واقعين مشاهدين في (التلفاز)، يقول:

إني لأعجب يا هلال

يترنح المذياع من طربٍ

وينتعش القدحْ

وتهيج موسيقى المرحْ

والمطربون يرددون على مسامعنا

ترانيم الفرحْ

وبرامج التلفاز تعرضُ لوحةً للتهنئَهْ

(عيدٌ سعيدٌ يا صغارْ)

والطفلُ في لبنانَ يجهل منْشَأهْ

وبراعم الأقصى عرايا جائعونْ

واللّاجئونَ

يصارعوْن الأوْبئَهْ[13]

النص هنا يقوم على مفارقة بين مشهدين يعرضهما التلفاز؛ مشهد المرح والفرح والتهنئات بالأعياد، ومشهد مقابل غير بعيد للأطفال في لبنان والأقصى، وهم يصارعون الشقاء والأوبئة. والنص يؤكد لنا ما نحن بصدده من أن التلفاز يعد ملهمًا شعرياً جديداً في التجربة المعاصرة.

وفي حوارية شعرية نرى شاعرًا آخر يستلهم من الشاشات نصاً، يقول:

ماذا ستراقب في الشاشات ؟

– سأراقب تجربة الزوار

وخطة تغطية تتأتى بالنزوات(14).

أما الشاعر عبد الوهاب آل مرعي فينقل مشهداً شعرياً تأثر في كتابته بتقنية (التلفاز)، حين يقول:

دمعة عذراء غطت محجري

عندما ..

قالت لأمي جدتي :

«يا فاطمة :

ما الذي يجري .. وفيم الفرقعة ؟!

ارفعي الأصوات في التلفاز أكثر(15) ..

ولعل مما يلاحظ في مسار توظيف التلفاز في التجربة الشعرية المعاصرة أن أقرب الشعراء إلى توظيف التلفاز وانبعاثاته الشعرية هم شعراء قصيدة النثر، وأن أبرز ما يميز حديثهم في ذلك هو الانغماس في تفاصيل قد لا تطيقها القصيدة الإيقاعية، فعند محمد خضر عدة نصوص تتناول التلفاز وما يعرض فيه ،ومنها نص عنوانه (لو أن جارتنا كاثرين زيتا جونز) وهي بطلة فيلم شاهده الشاعر، وتأثر به في صنع نص يقول فيه:

هكذا يستمر في تأمل شيء بعيد بعيد..

منذ أن شاهد فيلم «العودة متأخرًا»(16)

وقد يتناول الشاعر عرض رؤية معارضة لمشاهد تلفازية كما فعل فيصل أكرم حين تناول بلمح شعري مغالطات سيرة المهلهل التي عرضت كمسلسل تلفازي، يقول :

سيفعل بك، أيها المسافر حيناً

كما فعل «الدراميون» بسيرة المهلهل

ذلك البطل الذي

صوروه نذلاً، في آخر العمر

تصوروه مثل نفوسهم..

وجعلوا من أسطورته الكريمة مضماراً

للتشفي

والتعالي من الدون

بذريعة التقويم، والوعي المدجن بالرضا

وما ينبغي أن يكون(17) ..

***

ومن مسارات توظيف أدوات التقنية المعاصرة في النص الشعري استخدام تقنية (الجوال) في البث الشعري؛ وهو يؤدي في التجربة المعاصرة دوراً مزدوجاً يتشكل في منحيين، أولهما: أن أجهزة الجوال عند كثير من الشعراء قد تحولت إلى دواوين متحركة، أغنت كثيراً عن الورق والكتابة، فكلما عنت الفكرة عند الشاعر هرع إلى جهازه الجوال ليحرك أزراره ويكتب نصًا شعريًا، يتواصل به مع الآخرين، وهو أمر يؤكده شعراء مثل حسن الزهراني

الذي يقول: «إنه يكتب لكل مناسبة بيتًا أو بيتين أو أكثر من الشعر مشيرًا أن ذلك كوّن لديه (دويوينًا) صغيرًا، وجاسم الصحيح يقول أيضًا: «على الصعيد الشخصي، كثيرًا ما أعتمد هذا اللون من التواصل، وأحبِّذ أن تكون الرسالة التي أبعث بها من كتابتي الخاصة، خصوصًا في المناسبات التي تستدعي الكتابة والتعبيرعن المشاعر تعبيرًا لا تترجمه مشاعر الآخرين في كتاباتهم»[18].

أما المنحى الثاني لتوظيف تقنية الجوال فهو استخدامه في تركيب وحيثيات بناء النص، كالذي نجده عند شاعر مثل محمد خضر، حين يقول:

تعالي نتفق..

أننا لن نؤجل عمل اليوم إلى الغد

أننا نسير ضمن معدلات روحية

....

...

أن رسائلك عبر (موبايلي)

لا تعني أهمية أن ترضي عني بعد

منتصف الليل

كما يفعل (جونثان) في رواية (الحمامة)[19]

نرى في النص الماضي أن الشاعر سعى إلى جعْل جهاز الجوال جزءًا من تكوين الصورة التي أراد الشاعر رسمها لتواصله مع حبيبته.

ولعلنا نشير هنا إلى أن الشاعر المعاصر قد تعاطى مع أغلب التقنيات المحيطة به بما تصعب الإحاطة التامة بكل ذلك التماس[20]، فهو يتحدث مثلاً عن المعادن وخواصها في نص يقول:

(خبر) :

لماذا ترن المعادن، في كل جيب ؟

يقول الذي انتزع الفص من جبة

الأرض، والأرض تحتاج يوماً جديدًا ..حتى تعيد إلى فوهة الجب

فصًا أثيرًا، وتكثر من نازعيه..

كمثل الحياة الكبيرة، في كل قلب..كمثل المرايا الكثيرة، في كل

درب.. تكون الفصوص /المعادن جاهزة للضجيج، إذا كان

صاحبها جاهزًا للضجر ...

ويشير نص (سيرتك أنك وحيد) إلى خواص المعادن:

وشربت من كل الكؤوس عذابها

حتى تخلت عن معادنك الخواص[21].

ونود التنويه إلى أن الشعراء المعاصرين تحدثوا عن كثير من الأدوات المعاصرة حتى ليخيل للناقد أنهم لم يدعوا شيئًا يحيط بهم إلا حاولوا إخراج طاقته شعرًا، فرأيناهم يتحدثون حتى عن (البرلمان، وكرة القدم، وقصائد الحداثيين العرب، والأفلام)، يقول أحدهم:

تعالي نسدل الستار دومًا

ونتفق مثل أي برلمان حديث:

أن نمزق هذه الورقة

في حالة عدم اتفاقنا

ونركض ..نركض في خلافاتنا

نركض مثل صبية تائهين

نتنازع حول ماهية الوردة

وجدوى الكلام الرومانتيكي

وقصائد الحداثيين العرب

نختلف في كل شيء

منذ سقوط آدم

إلى سقوط الأندلس

نختلف حول كرة القدم والأفلام(22)

كما تحدثوا عن الأوراق البيضاء بحجم A4(23) ولوحات دالي(24) وعن (الكوفي شوب)(25) والبريد، وفواتير الهاتف(26)، وجهاز الاستريو(27) وغيرها. على أننا يجب أن ننبه المتلقي إلى أن تلك المعطيات التقنية المعاصرة قد تثقل التجربة، وتفقدها رواءها الشعري ولاسيما عند كثير من شعراء قصيدة النثر إذ لا يعدو الحديث عنها الذكر والتسجيل في الأغلب دون أن تسهم في حفز النص لمناطق شعرية جديدة، فهي أقرب إلى التسجيلية منها إلى الإبداعية النصية في كثير من تلك النصوص التي أشرنا إليها سابقا، والواقع أن استدعاء هذه الأدوات التقنية يجب ألا يكون لذاتها، بل يحسن أن يعتمد عليها الشعراء في تكوين نص أدبي مختلف، وقد رأينا في أغلب النماذج السابقة شبه اكتفاء بتسجيل حضور التقنية دون تفعيل شعري لافت، على أن الأمر ليس على إطلاقه، فمن شعرائنا من يشبع هذا الاستدعاء التقني بإفاضات شعرية مميزة؛ كالذي نجده في نص (تفاضل وتكامل) عند سعيد بادويس:

السين المسجون بحد الجبر

والصاد المشحون بأحداث البعد الثاني

والعين المشبوكة في حلقات البعد

يا متفاضل

(هل نبتت جثة) برعمك المتكامل

...

أبعد عنها الذئب[28]

أو نص آخر لجاسم الصحيح بعنوان (أولمبياد الجسد) جاسم الصحيح مساوقا بين الأولمبياد الرياضية والأولمبياد الشعرية في وعي لافت، يقول:

أحذرك الآن يا (نجد)

ألّا قبيلة تحمي من العشق ...

لا خندق يوقف العابرين إلى القلب...

فاستسلمي للهوى

وتعالي نقيم على ملعب الليل(أولمبيادَ) الجسدْ

تعالي نقص شريط المساء

وقبلتنا شعلة البدء في المارثون المقامر

حيث السباق سباق اللذائذ في حلبات الزبد

هي الشهوة البكر عداءة في دمي

ما تزال تشق العروق

صعودًا إلى لحظة تنتمي للأبد

وأنا اللاعب الأزلي

أنا فاحص العضلات الفتية عبر امتحان الجلد

...

ولي زانة من رغائب

ترفعنا خارج الوعي

حيث نخلف قمصاننا شردًا

كالعصافير بعد السماء الأخيرة

ليس لها من بلد

...

وخلفي بنفسجة الروح تعصر زرقتها كالعناقيد

ثم تزف إلى جسدينا الكؤوس معتقة اللازورد

تعالي فقد ضاق حاضرنا بالنعيم المؤجل

حتى التبسنا مع الغيب

فيما نسميه: ميراث غد(29)

هذا النص يعد نموذجًا صالحا لما نأمله من تعاط إبداعي مع أدوات التقنية المعاصرة والمستجدة، وأحسب أن قدرة الشاعر تستطيع أن تشعرن كل كائن في الحياة، وتذهب به في آماد بعيدة، تشكل إضافة فعلية ذات دلالات جديدة يحتاجها النص المعاصر، فجاسم الصحيح في هذا النص ينطلق من حدث رياضي معاصر، له عدة آفاق تقنية، لكنه سخرها جميعًا لرؤيته الشعرية، وجعلها عنوانًا لديوانه (أولمبياد الجسد) وشكل في نصه مجاذبة واعية بين الشاعر العاشق والحدث الجسد؛ فملاعب الأولمبياد يسخرها باتجاه الأفق الذي أراد (تعالي نقيم على ملعب الليل أولمبيادَ الجسدْ)، وسباق الـ (المارثون)، ينعطف به الشاعر وجدانيًا، وهو ما يفعله مع لعبة القفز بالزانة، (ولي زانة من رغائب ... ترفعنا خارج الوعي)، وهكذا يمضي الشاعر مقارباً بوعي بين معطيات الحدث المعاصر ليفتح به آفاقا شعرية حتى ينتهي إلى كأس الـ(أولمبياد) التي يجعلها خاتمة ذلك الوهج الوجداني:

(ثم تزف إلى جسدينا الكؤوس معتقة اللازورد

تعالي فقد ضاق حاضرنا بالنعيم المؤجل

حتى التبسنا مع الغيب

فيما نسميه: ميراث غد)

لقد حرص الشاعر ألا تقيده تلك الأدوات عن ملء نصه بالروح الشعرية، فرأينا الشاعر يملؤها وجداً، ويبتعد بها عن الأدائية إلى بعد توظيفي تشكل فيه التقنية حافزًا مهماً للنص.

ومما سبق نرى أن النماذج الشعرية السابقة تكشف عن تفاوت ظاهر في التعامل مع أدوات التقنية المعاصرة، فبينا تجد شاعرًا تقيده تلك الأدوات فتبدو في النص نشازًا شعريًا يشبه ولع البديعيين بالمحسنات في العصور المتقدمة، نجد آخرين يرتقون على تلك الأدوات، ويبنون منها فتحًا شعريًا.

***

المبحث الثاني – أدائية النص الشعري من تقنية الطباعة إلى اليوتيوب:

أشرنا في المبحث السابق إلى تفاعل الشاعر المعاصر مع التقنية المحيطة به، وهو تفاعل قد يرتقي بالتجربة ويفتح لها مسارب دلالية جديدة، لكنه بالمقابل ذو مزالق قد تهبط بمستوى التجربة وتسهم في سلب النص روحه الشعرية.

وفي هذا المبحث نسعى إلى البحث عن أساليب التقنية الأدائية، وأعني بها هنا أدوات تحميل النص المعاصر وأدوات التلقي له، حيث أسهمت عدة تقنيات في حمل النص المعاصر، وهي تعد امتدادًا لأدائيات النص منذ أن كان شفاهيًا سماعيًا تحمله الرياح كما يقول الشاعر الأول[30]، وصولاً إلى الكتابة التي شاعت فيما بعد العصر الجاهلي تحديدًا، وانتهاء إلى أدوات التلقي المعاصرة التي ظهرت مع الطباعة وأجهزت الحاسوب، والهاتف المحمول وما تبع ذلك من أدوات التقنية .

وأود أن أستدعي هنا ما كنت أشرت له سابقاً من جدلية مفادها: هل

تؤثر الأدوات الحاملة للنص على النص ذاته، أو أنها أداة ناقلة لا تأثير لها؟! والحقيقة أن النص الشعري يتأثر بأدوات التلقي؛ فالقصيدة الشفاهية مثلا كما نعلم كانت تعاب بتعدد الروايات التي تغير وجه الدلالة في الغالب، حيث كان الحفظ يسهم في خرم كثير من دلالاتها ويسهم التلقي الشفاهي في إضافة أو انتحال معان ربما تغير رؤية الشاعر، وحينما انتقل التلقي لطور التدوين تجاوز النص ظاهرة اختلاف الروايات، وأصبح النص في ظل ذلك يتمتع بعدة مميزات في تشكيله، وظهر الشكل التناظري الذي تكتب به النصوص التقليدية إلى يومنا. ومنذ ظهور الطباعة وانتشار أدوات التعامل مع النص وكتابته تقنياً، بدأ حيز التشكيل يأخذ أبعادًا أخرى، لم تلق بظلالها على شكل النص فحسب، بل تحول جزء كبير من القصيدة عند كثير من الشعراء إلى صناعة تعد امتدادًا متطورًا لمدرسة عبيد الشعر أمثال زهير ومن سار على منواله(31).

ولا يتصل الأمر في الواقع بتغير نمط التلقي، بل يتصل بذات النص الذي يتطور كثيراً عند الشاعر، وتسهم التقنيات الطباعية مثلاً في تغيير ملامح النص ورؤيته، وحين ننظر إلى نماذج منه عند بعض الشعراء المعاصرين سنرى أن الطباعة قد أحدثت نقلة في تلقي النص بصرياً، حيث يسعى الشاعر إلى المقاربة بين أدائية النص والدلالة التي أرادها، ومن نماذج ذلك عبد الله الخشرمي في نص (صقيع)، الذي رسم بكلماته تصويراً للمعنى الذي أراده من الصعود والهبوط في سلالم يقول:

من بين أهداب هذي المدائن

تأتين

أصعد

تأتين

أهبط

تأتين

لا شيء فيك سواي

ولا شيء في سواك(32)

وكالذي نجد عند إبراهيم زولي حين يقطع الكلمات بما يتسق مع النص:

هو ذا

ي

ت

ك

س

ر

خلف الرغيف

يحيك قميص البلاهة

في

الليل

فيما الملامح

تخرج عارية

باتجاه

الفناء(33)

النصوص السابقة، تعد نموذجاً على إسهام تقنية الطباعة في أدائية النص وتحريك البعد المتصور له بما يتسق مع رؤية الشاعر،حيث أسهمت صناعة الشاعر الخشرمي في دفع النص باتجاه متصور ذهني للسلالم التي تصل بين

الشاعر ومحبوبه، فقارب النص بالشكل، وساعدته الطباعة ولاشك في نسج رؤيته الشعرية هنا. أما الشاعر إبراهيم زولي، فقد رأى في صناعة نصه أن حالة التكسر تستدعي تقطيع الكلمة مستفيدًا ولا شك من تسهيلات الفعل الطباعي.

وهكذا نرى أن تقنية الطباعة قد أثرت على تكوين النصين ،وأضافت أبعاداً للنص بما لا نجده في النص القديم الذي ظل فترة طويلة على تشكيل تناظري رتيب.

وحين ننظر في تجربة تقنية أخرى سنرى أن تقنية (الفيس بوك) عند أحمد الواصل قد جعلته يذهب بعيدا في تجريبه، حين يقارب بين تلك التقنية الحديثة جدًا ليجعلها في بعد شاعر؛ إذ صور في نصه القادم حركة الكتابة والتواصل المعاصر على تقنية (الفيس بوك)،بما لا يمكن معه إلا أن نعرض تجربته كاملة،وقد جاءت على هذا النحو :

قلبي face book

صباحك سعيد

لا

صباحك جديد

عيسى معجب بهذا

فريد علق على هذا

الأصدقاء غابوا..

صديق يضيف مقولة لنيتشه

وآخر فيديو أغنية لعبد الحليم حافظ

«لا تتركوا البلد!»

دعوة الجيل الصاعد،وطلبات لم أذكرها

هدى مونو، وصديق مشترك

الكويتي، عيدية رمضان

ابن البلد، اسمك حسب الفواكه..

حبيبي لا أجدك

رسالة الجوال تذهب ولا تجيب

واتصال الجوال يجري ولا تجيب

في البيت لا أدري

في العمل لا أدري

تركت لك: صباحك سعيد وجديد

منذ دقيقة

عيسى معجب بهذا

فريد علق على هذا

أضاف خالد صورة في سيناء

ونديم في كندا

ومنيرة تعلق على صورتي

وأنت لم تذكرني يوماً..

لاعبو رياضة يحتفلون

وفتيات يجتمعون على صفحة تامر حسني

وجيش توحد في صفحة: كن معجباً

أهذا أنت بيني وبينك

تأكيد؟

ولا إضافة!

..

..

«مذبحة تكساس–شينسو»

كيف أنام بعد هذا الفيلم

مسائي جديد

عيسى معجب بهذا

فريد علق على هذا

1 أغسطس 2009[34]

وأيما كان تقويمنا النقدي لهذه التجربة قبولاً أو رفضاً إلا أنها تكشف أن قصيدة النثر تحديدًا قد خطت في اتجاهات بعيدة في التعاطي مع التقنية، في إطار التوظيف الذي أشرنا إليه، حيث تأتي التقنية جزءاً من النص، بصورة مباشرة، يقارب فيها الشاعر بين نصه الشعري والتقنية، فتأتي التقنية منبثة في لغته بصورة مباشرة.

فالنص السابق نرى فيه أن الشاعر يقدم صورة كلّية لملامح التلاقي الإبداعي على شبكة (الفيس بوك)، بلغة هي ذات اللغة التي تستخدم هناك، وبصور لا ينقصها إلا الصور الضوئية التي ألمح إلى وجودها:

(أضاف خالد صورة في سيناء

.....

ومنيرة تعلق على صورتي)

وكأن الشاعر أراد أن يسجل تلك الغائيات شعراً.وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه التجربة ، لكننا يجب أن نقوم مثل هذا العمل، ونقف عنده، فمن المؤكد أن أول ملاحظ على النص هو فقدان الرواء الشعري الذي يميز الشعر عن غيره. وهو رواء ليس ترفياً، بل هو ما به يكون الشعر شعرًا، وهو

ما يجعل النقاد يحتفون ببعض نصوص قصيدة النثر، ويدفعون بها إلى وهج الشاعرية المؤثرة بما فيها من صدمات شعرية لافتة، وإيقاعات داخلية تدفعك إلى منطقة الإدهاش الشعرية، بيد أن مثل هذا النص لأحمد الواصل لا يعدو أن يكون نصًا تسجيلياً، قد يفاد منه في تسجيل حركة ومساقات أدائية التجربة، لكن ذلك بالطبع جاء على حساب فنيات الشعر المعتبرة. ومن وجهة نظري أنه حتى ما يدعى من الموسيقى الداخلية، قد لا نجدها هنا.

وباستثناء الالتقاط للموضوع، واختيار العنوان نجد أن المعالجة الشعرية في عمومها تسجيلية، وتفتقد إلى العمق الفني والرواء الشعري الذي قد نجده في تجربة أخرى لأحمد الواصل نفسه في نصه (نهضت حمامة)، حيث يقول:

أقفلت جهاز (اللاب توب) بعد أن ظهرت إشارة:

إعلام عن خطأ

فتحت النافذة وخرجت!

تأكدت من المظلة تغطي صدر سيارتي، وسحبت الجريدة

النائمة في صندوقها الأحمر..

***

نهضت حمامة

انتظرت النعاس..

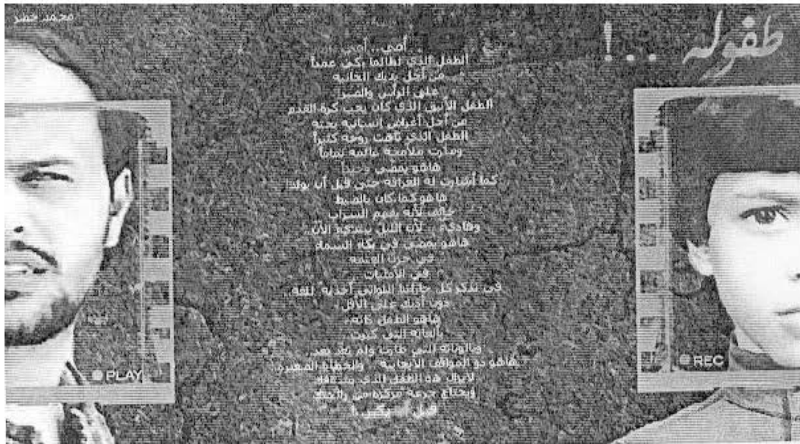
انتظرت رسالة تكسر الحدة

انتظرت حمامة تطير

ولا تطير!

23 أغسطس 2009[35]

وأود أن أشير هنا إلى أن ما يمكن أن يخرج قصيدة النثر من مأزق التلقي هو عقد شراكة واعية مع التقنية . وهو ما بدأنا نلحظه في بعض التجارب الشعرية التي تتوسل بالتقنية للوصول إلى وعي أوسع عند المشاهد. ومن ذلك استخدام البطاقات الشعرية (poetry cards) التي تصاحب الأعمال النصية عند الشعراء، لتضيف على النص بعد الصورة واللون، كنموذج نص الشاعر محمد خضر الذي كتب على البطاقة الشعرية التالية(poetry card).



شكل (1) نص طفولة لمحمد خضر على بطاقة شعرية (poetry card)

نلاحظ أن محمد خضر قد دعم نصه النثري المليء بالسوداوية بخلفية سوداء للبطاقة، وعند تقري لغة نصه نجد أن هناك فصاماً شعريا ظاهراً بين براءة الطفولة، التي اختارها للعنوان، وبين النص المليء بتشظيات حزينة هي أكبر من مقدرات طفل:

(الطفل الذي تاهت روحه كثيراً

وصارت ملامح غائمة تماماً

هاهو يمضي وحيداً

كما أشارت له العرافة حتى قبل أن يولد !

هاهو كما كان بالضبط

خائف لأنه يفهم السراب

وهادئ لأن الليل يبتدئ الآن[36]

كما نرى أن هذا النص يجيب أيضاً على ما قلناه من أنه قد لا تتصل دلالاته ببراءات الطفولة مطلقاً بل هو تفكير بعيد، ولذا أحسنت الصورة في تفتيق كثير من دلالات النص الغائمة، فنرى صورة الطفل ومقابله في ازدواج يعبر عنه النص، الذي يتجاذب فيه الطفل مع معطيات أخرى متعددة .

ولعلنا نؤكد بمثل هذا النموذج على دور التقنية في تدعيم حضور قصيدة النثر، التي أحسب أنها ستجد لها مخرجاً في الإفادة من هذه التقنيات المختلفة، سعيا لمقاربة نصهم الذي طال البحث له عن قبول أو شرعية عند المتلقي، ومثل هذه المخارج التقنية، تستطيع أن تردم الهوة، وأن تصالح النص مع قرائه، ولاسيما في الأمسيات الشعرية التي يتطاول فيها نص قصيدة النثر ليجاري النص الإيقاعي الإنشادي، مما يوقع النص في تأزم كبير؛ ذلك أن واقع هذا النص وخصائصه تتمايز تمامًا عن المنبري، وفي اعتقادي أن مثل هذه التجربة وما سيأتي من تجارب قادر أن يعيد لقصيدة النثر المنبرية شيئا من قيميتها[37] .

*

ولعل من أهم التقنيات الأدائية التي تسير فيها التجربة الحديثة، صناعة النص على تقنية (اليوتيوب)، بطريق نشر النص مدعمًا بالوسائط المتعددة Multi media التي يتلاقى فيها النص اللغوي مع معطيات الصورة والصوت. وإذا كنا أشرنا إلى شيء من دور تقنية الـ(يوتيوب) في التعاطي الإيجابي مع قصيدة النثر فإن ذلك لا يعني بالطبع أن الأشكال الشعرية الإيقاعية لم تجد طريقها إلى تلك التقنية حيث رأينا بعض الشعراء يحرص على أن يسجل مقاطع من نصوصه الشعرية على مثل هذه التقنية لأهداف متعددة، لعل من أهمها توسيع دائرة التلقي ووصول الرسالة الشعرية إلى آماد كونية بعيدة. ومن نماذج ذلك نشر الشاعر عبد الرحمن العشماوي بعض نصوصه عن طريق تلك التقنية كنص (أسرج شموخك يا بطل) الذي منه قوله :

أسرج شموخك يا بطل

للحرب مركبةُ تسير على عجل

للحرب زمجرةُ فلا تقتل طموحك بالجدل

إني أشاهد ركب ملحمةٍ إلى الأقصى وصل

إني لأسمعها تحذِّر من غَفَلْ

أسرج شموخك يا بطل

لا تقترف إثم النكوص إلى الوراء ..

فقد يفاجئك الأَجلْ

دع كل تحليلٍ عن الأخبار ..

واقرأ وجه شارون الذي بدأ العملْ(38)

وقد جاء على تقنية اليوتيوب بعنوان متطابق مع العنوان الورقي السابق، على النحو التالي:



(39)

شكل (2) نص (أسرج شموخك يا بطل) للعشماوي على اليوتيوب

النص في مبناه الدلالي يحتوي على رسالة بناها فنيًا على إيقاع شعر التفعيلة، وقد أراد الشاعر لتلك الرسالة أن تذهب بها هذه التقنية كل مذهب.

يعبر النص عن قضية فلسطين، وكغيره من نصوص العشماوي التحفيزية، تحظى بقبول اجتماعي كبير يعد أحد أسباب حضور نصوص كثيرة للعشماوي على هذه التقنية، إذ تتيح له هذه التقنية نقل النص من ورقية قد لا يكون تأثيرها على المتلقي كبيرًا، إلى وسائط قرائية تعطي النص أفقا أوسع، خصوصاً وأن الشاعر يتميز بإلقائه الشعري الذي يضيف على النص قدرات مهمة، حيث نجد للشاعر تواصلاً مثمرًا يعتمد فيه على توظيف قدرات الصوت والصورة والحركة في دعم نصه الشعري. ومثل هذه التقنية تعد عودة بالقصيدة إلى أدائية أساسية صاحبت القصيدة العربية منذ ظهورها، وهي الإنشادية والشفاهية التي أجزم أنها تعطي النص عمقاً وبعداً مؤثراً في التلقي. ولذا فإننا نعتقد أن تقنية اليوتيوب قاربت التلقي الشعري المعاصر من وجوده الحقيقي.

وإذا أردنا قراءة النص اليوتيوبي السابق للعشماوي سنرى أن التجربة قد اعتمدت على الأبعاد الثلاثية لهذه التقنية (الصورة + الصوت+ الكلمة)، ولعل الطرف الأميز هو طرف الصوت الذي يعتمد فيه الشاعر على التمثيل الحركي للنصوص. أما الطرف الأضعف هنا فهو طرف الصورة، التي لم تتجاوز صورة الشاعر الشخصية، ولئن اعتمد الشاعر على حركية الأداء والتمثيل إلا أنه من وجهة نظري لا يكفي، إذ كان يمكن أن يدعم العمل بعدة صور لأشلاء القضية المبعثرة، تدفع بالنص إلى تأثير أبلغ.

ومن نماذج توظيف التقنية في خدمة نصوص شعر التفعيلة على تقنية اليوتيوب قصيدة «من يوميات شقة مفروشة» لنزار قباني التي منها قوله :

ما من جديد في حياة هذه المدينة المستعمرة

فحزننا مكرر ..وموتنا مكرر

فمنذ أن ولدنا ونحن محبوسون في ثقافة الزجاجة المدورة

واللغة المدورة

ونحن لا ندرس إلا سيرة ذاتية واحدة

تخبرنا عن عضلات عنترة

ومكرمات عنترة.. ومعجزات عنترة

ولا نرى في كل دور السينما إلا شريطا عربيا مضجرًا

يلعب فيه عنترة(40)

هذا النص أحد النصوص الشعرية التي وضعت على تقنية (اليوتيوب) انظر شكل 2، 3.



شكل 3 نص «من يوميات شقة مفروشة»على اليوتيوب

والنص من نصوص الشاعر ذات الاتجاه السياسي، وهو يتقاطع مع سيرة الأبطال التي يرسمها التاريخ العربي لأمثال عنترة، إذ يرى أن التباكي على مثل تلك السير لا يجدي في تغيير أوضاع الأمة، وعنترة عند الشاعر نموذج على

غيره من الشخصيات التاريخية التي لا يفتأ العرب يلوذون بها. والملاحظ على النص أن الشاعر في تشكيل لغته الشاعرة ينطلق من آفاق تقنية حاملة للنص ومتفاعلة معه كتقنية (السينما) التي ذكرها في المقطع السابق، وكتقنية التلفاز، وهو ما يدعم حديثنا الذي سلف في المبحث الأول، يقول:

لا نجم فوق شاشة التلفاز

إلا عنترة

بقده المياس أو ضحكته المعبرة

يوماً بزي الدوق والأمير

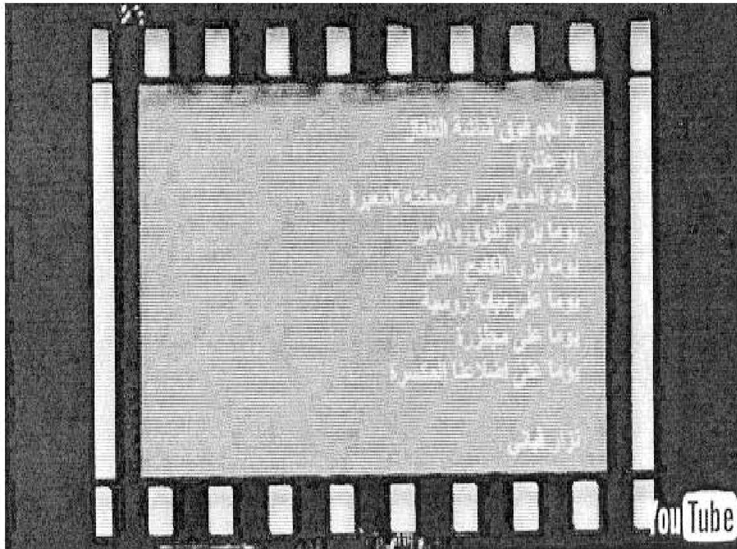
يومًا بزي الكادح الفقير

يومًا على دبابة روسية

يوما على مجنزرة

يوما على أضلاعنا المكسرة(41)

(42)



شكل 4 نص «من يوميات شقة مفروشة» على اليوتيوب

قصيدة نزار على اليوتيوب اعتمدت على أركان التقنية (الصوت + الصورة + الكلمة)، وفي اعتقادي أن تلك الخلفية السوداء التي اختارها الشاعر لها دلالاتها التعبيرية التي يتفوق بها مثل هذا الشكل – من وجهة نظري – على نموذج الصورة الشخصية للعشماوي في المثال السابق، وهي صورة تتصل بسواد عنترة، وبسواد المواقف العربية التي أراد الشاعر أن ينقلها نصًا، وأرادت التقنية أن تدعمها صورة، وهي من وجهة نظري تتقاطع مع النص وتعبر عنه أكثر من الصورة الشخصية المألوفة لشاعر يقرأ. إلا أنه مع ذلك كان يمكن أن يدعم النص بصور أخرى تشكل خلفية لمثل هذا العمل وتكشف للمتلقي أبعادًا أخرى رمز إليها الشاعر، من حيث أن الشعر رمز تكفي إشارته.

ولعلنا نختم حديثنا بنموذج لتوظيف تقنية (اليوتيوب) مع نص شعري جاهلي، وهي تجربة أحسب أنها مهمة لذاتها، حيث تقارب المتلقي المعاصر من قصائد الشعر الجاهلي الذي تباعد العهد بلغتها وظروف نشأتها، فلا تكاد الأجيال تستوعب كثيرًا مما استكن فيها من جمال لما تشكله حاجز اللغة المعجمية من صعوبة في إدراك مغازيها. وقد أسهمت هذه التقنية إسهامًا فاعلاً في ردم كثير من هوة الوعي بين هذا النص وأجيال التلقي المعاصرة؛ فمعلقة عمرو بن كلثوم مثلا التي مطلعها :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا

ولا تبقي خمور الأندرينا(43)

لم تعد رهينة دفتي مرجع يقصده متخصص، بل أصبحت أمام نظر أجيالنا المعاصرة، وفي منتدياتهم العامة، وتلك خطوة مهمة لإعادة استلهام تراثنا المبين.

وعند النظر في حضور هذا النص عبر هذه التقنية نرى أبعاداً متفاوتة في القدرة على إيصال الارتقاء برسالة المعلقة، وهي تعتمد – من أسف – على

اجتهادات شخصية ؛ فنرى من ذلك نقل النص بتقنية الـ (فيديو آرت) إلى اليوتيوب كهذا النموذج الذي جعل عنوان النص على اليوتيوب (قصيدة تلهي قبيلة) (انظر شكل رقم 5) مستلهما قول الشاعر البكري :

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة ... قصيدة قالها عمرو بن كلثوم(44)

(45) 

شكل 5 العشماوي يقرأ معلقة عمرو بن كلثوم

تجربة هذا النص على اليوتيوب يشهد تنويعًا صوتياً ،واستخدمًا للإشارات، إضافة إلى إيضاح لبعض الكلمات الغامضة مثل :

– هرت : نبحت

– الضغن : الحقد

ويؤخذ على هذه التجربة أنها لم تضع المتلقي في قلب الواقع الذي نبتت فيه القصيدة، وفي اعتقادي أنها لو أقصت صورة الشاعر الملقي للنص، وأبقت تجليات النص من خلال نقل الصورة الشعرية اللغوية بما يماثلها من

الواقع، كصورة الصحراء والناقة والنبت القيصوم، وهكذا بنقل أثاث القصيدة الجاهلية مصورًا الكان أجدى للمتلقي.

وحين نقارن بين مثل هذه التجربة وتجربة أخرى لذات القصيدة، ربما نجد تأثير نموذج العرض التالي أجود، وإن كان أيضا لم يحقق كل المأمول من نقل النص، لكنه نقل للمتلقي مقاربة صورة الحياة الجاهلية من خلال الخيمة وسماء الصحراء الصافية، محافظًا على نقل النص صوتًا وشكلاً كتابياً.



(46)

شكل 6 نموذج معلقة عمرو بن كلثوم على تقنية اليوتيوب

إن مثل هذه الجهود الفردية تسعى إلى مقاربة تراثنا من وعي المتلقي المعاصر، وهو عمل يحتاج في اعتقادي إلى جهد مؤسسي أوسع، يقوم على دراسات واعية للنص، تستلهم آفاقه، وتقدمه في صورة قريبة من تصورات المتلقي المعاصر.

لقد رأينا معلقة عمرو بن كلثوم بعنوان اجتهادي إعلامي (قصيدة تلهي قبيلة)، وهو أمر يدفع الناقد المهتم بالتراث الجاهلي إلى ضرورة إعادة

النظر في قناعة قراءة القصائد الجاهلية مجردة من العناوين، أو جعلها في خانة العنوان الشطري. فمن خلال التقنية المعاصرة سيكون لزامًا أن يوضع عنوان ذو دلالة مميزة للنص. وهو أمر يجعل على النقاد مسئولية إعادة النظر في حتمية وضع عناوين للقصائد قبل أن يتولى المجتهدون وضع عناوين قد تسيء لبعض النصوص. ولئن كان عنوان معلقة ابن كلثوم كان موفقا إلى حد كبير، حيث استلهم الناقل قصة أوردها كثير من النقاد، لكننا قد لا نضمن حضور الوعي دائمًا، ذلك أن بعض الاجتهادات قد تنقل للأجيال المعاصرة صورة لا تقترب من الواقع، فتسيء من حيث أرادت أن تحسن، كنموذج نص عنترة الذي جاء حضوره على اليوتيوب على المثال التالي :



(47)

شكل 5 العشماوي يقرأ معلقة عمرو بن كلثوم

ولعلنا نشير هنا إلى خاصية مهمة تدعم ضرورة دعم المؤسسات لمقاربة التراث من خلال هذه التقنية وغيرها، ويتمثل ذلك في الجانب التفاعلي الذي تتيحه آلية النشر التقنية للنصوص، تلك التفاعلية التي تبعث الحياة في هذه النصوص، وتقيم طريقة نشرها. وتدفعها إلى واجهة الحياة الأدبية من جديد .

خاتمـــــة:

تناول البحث أثر التقنية في إحداث تحولات في التجربة الشعرية المعاصرة، من خلال دراسة ملامح التلقي التقني وأثرها على أداء النص.

وقد انتهى البحث إلى النتائج التالية:

أولاً – أثبت البحث – من خلال عرض نماذج شعرية متعددة– أن الشعر المعاصر كان أمينًا في تصويره الحياة المعاصرة، ونقل نبض الحياة من الشارع إلى الفعل الشعري، مسقطًا نظرية الأبراج العاجية التي يعيش فيها الشعر المعاصر. والنماذج التي ذكرت على الإيقاعات الجديدة(قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر) تعد تطورًا لتلك المساقات الرامزة التي كان عليها النص الجديد.

ثانياً – أكدت الدراسة تطور معطيات التلقي في ظل التقنية، وإذا كانت مدرسة (ياوس) قد أكدت على قيمية المتلقي كركن أهم في التجربة، فإن التقنية قد أضافت إلى تلك القيمية قيمًا إضافية من خلال تعدد مصادر التلقي، كالتلفاز والجوال، والطباعة، واليوتيوب، والفيس بوك، وغيرها مما تناوله البحث.

ثالثاً – وتؤكد الدراسة على أن تلك الحوامل التقنية ليست مجرد أدوات متعددة للتلقي فحسب، بل إنها مؤثرة في صناعة النصوص الشعرية، وقد أثبتت الدراسة أن الآلات الطباعية وخلافها من أدوات التقنية قد دعمت فكرة الصنعة، حيث تحولت أغلب النصوص الشعرية المعاصرة من صفة الذهنية المجردة إلى صناعة متطورة للنص تبدأ بعد خروج النص من المختبر الذهني، وقبل أن يصل إلى المتلقي .

رابعاً – يعد التلفاز مصدرًا مهمًا ومؤثرًا بالغاً لعدد لا يحصى من النصوص الشعرية التي تأثرت بالصورة التي ينقلها التلفاز على شاشته، حيث التقطها شعراء أمثال نزار قباني أو العشماوي أو فيصل أكرم أو غيرهم ممن

تناولتهم الدراسة، ليحولوا تلك المشاهدات إلى فعل شعري مؤثر في المتلقي، حتى ليمكن أن نقول مطمئنين: إن التلفاز يعد المؤثر الأهم الذي أصبح ينافس الطبيعة في البعث الشعري .

خامساً– تؤكد الدراسة على أن التقنية هي المخرج المهم لقصيدة النثر، والتي يمكن أن تعيد مصالحتها مع المتلقي عن طريق توظيف الـ Multi media في أداء النص .

سادساً – تعد تقنية اليوتيوب من أحدث التقنيات ومن أخطرها في التلقي الشعري المعاصر، وقد حضرت القصيدة الشعرية عبر هذا المنفذ التقني المهم، سواء في ذلك القصيدة العربية القديمة أو الحديثة. وقد عرضت الدراسة إلى تقويم نموذج من حضور معلقتي عمرو بن كلثوم وعنترة ، ونماذج معاصرة أخرى على هذه التقنية .

والبحث يعد مفتاحاً هدفه لفت الانتباه لمثل تلك القضايا التي أحسب أنها تعد مناطق خصبة للدراسة. وموضوع كالتلفاز مثلاً يمكن أن يدرس تأثيره على التجربة الشعرية المعاصرة في رسائل علمية.

وتوصي هذه الدراسة بأن يلتفت النقاد إلى تلك التحولات التي يعيشها الشاعر والنص المعاصر، كما توصي بأن تعتني المؤسسات المهتمة بالتراث بضرورة حضور الشعر الجاهلي على تقنية اليوتيوب في هيئة مناسبة، تنقل للمتلقي القيمة الأدبية الحقيقية لمثل هذه التجارب الشعرية المميزة؛ فمن خلال عرض نماذج منها اتضح أنها تقوم على اجتهادات شخصية قد يضر بعضها بوعي النص، وقد يحدث ثغرة تنعكس سلبًا على تلقي الأجيال المعاصرة للتراث العربي المبين .

الهوامش

(1) انظر مثلا كتاب: بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي : أصول وتطبيقات (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ، بيروت – لبنان ، ط1، 2001م) . وكتاب علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م).

(2) انظر: (نظرية التلقي والنقد القائم على استجابة القارئ)، كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، إعداد د.ك.م. نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب (عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996م) ص 231.

(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي (دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 8) ص 20.

(4) دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر (مطبعة المدني مصر، دار المدني جدة ط 3، 1313هـ، 1992م). والحديث في الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز ص 303، وانظر حول ذات الموضوع في الدلائل ص 401.

(5) الأبيات:

جـادت عليها كـل عين ثـرة	فتركن كل حديقـة كالدرهـم
فترى الذباب بها يغني وحده	هزجا كفعـل الشـارب المتـرنم
غـردا يحـك ذراعـه بذراعـه	فعل المكب على الزناد الأجذم

وهي في ديوان عنترة (دار صادر، بيروت) ص 19 ، وانظر شرحها عند مفيد قميحة، المعلقات العشر، (دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991م) ص 182، وقد تناول الجاحظ الأبيات في كتابه الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون (المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3 ، 1388هـ، 1969م) ج3 ص 311.

(6) الحيوان ج 3 ، ص 311

(7) الصوت الشارع (الرياض ، ط1، يوليو 2002 م) ص 106.

(8) وعند الصباح لا يحمد القوم السرى (جدة، ط1 ، 1429هـ، 2008م) ص 7.

(9) وعند الصباح لا يحمد القوم السرى ، ص 8.

(10) الصوت الشارع، ص 122

(11) أنقاض الغبطة، (دار الشروق، الأردن ، الطبعة العربية الأولى، 1989م) ص 24–26 .

(12) اخترع الاسكتلندي جون لوجي بيرد عام 1926 أول جهاز تلفاز ميكانيكي بسيط، وعام 1928 التلفاز الملون. وفي نفس العام تمت أول عملية بث للتلفاز عبر المحيط من لندن إلى نيويورك.

(13) ديوان يا ساكنة القلب (مكتبة العبيكان، ط3 ، (1428هـ/2007م) ص 11 .

(14) فيصل أكرم ، الصوت الشارع، ص 29 .

(15) الدرة قتله اليهود أم قتلهم (مؤسسة الرسالة، دمشق، ط1. 1422هـ/ 2001م) ص 11–28 .

(16) المشي بنصف سعادة (فراديس للنشر والتوزيع، البحرين ، ط1 ، 2007م) ص 24. وله نص آخر في الديوان بعنوان توما ص 25، وأفلام (جينيفر لوف هوييت) ص 41 ، وقناة (فوكس)، وعمر الشريف ص 48.

(17) الصوت الشارع، 137.

(18) انظر: صحيفة المدينة ، ملحق الأربعاء، 21 أكتوبر 2009م. انظر تفصيلاً موسعًا لذلك في كتابي (خطاب الـ sms الإبداعي دراسة في تشكلات البنية) الصادر (عن دار المفردات ، الرياض ،ط1 2008).

(19) المشي بنصف سعادة ، ص 40–41 .

(20) الصوت الشارع ص 4 .

(21) الصوت الشارع ، ص 7 .

(22) المشي بنص سعادة ، ص 43 ، 44 .

(23) المشي بنصف سعادة، ص 60 .

(24) المشي بنصف سعادة، 45.

(25) المشي بنصف سعادة ، 42 .

(26) المشي بنصف سعادة، ص 51.

(27) عيد الخميسي، البوادي (الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2007م) ص 31.

(28) سعيد بادويس، نكهة الموت المصفى (مطابع ألوان، الرياض، ط1 ،1417هـ، 1997م) ص19.

(29) أولمبياد الجسد، (مطابع الابتكار، الدمام، ط1 ،1421 ، 2001) ص 91–94.

(30) إشارة إلى بيت المسيب بن علس : **فلأهدين مع الرياح قصيدة منى مغلغلة إلى القعقاع**

(31) انظر من مراجع تلك المدرسة :محمد بن لطفي الصباغ ، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ، (المكتب الإسلامي للنشر ، لبنان، 1983م.

(32) ذاكرة لأسئلة النوارس (جدة: النادي الأدبي الثقافي في جدة، ط1، 1410هـ، 1990م) ص17، وانظر نماذج أخرى في الديوان ص 19 ، 20 ، 34 ، 35 ، 38 ، 79. انظر نماذج أخرى للتأثير الطباعي عند محمد مسير، منسك للسريرة في حرم الرمل (دار الفرسان، القاهرة: ط1) ص 13 ، 21 ، 29.

(33) الأجساد تسقط في البنفسج (مركز الحضارة العربية ، القاهرة ،ط1، 2006م) ص 78 .

(34) http://sn103w.snt103.mail.live.com/default.aspx?wa=wsignin1.0

(35) http://sn103w.snt103.mail.live.com/default.aspx?wa=wsignin1.0

(36) النص في ديوانه بعنوان (طفولة) ،المشي بنصف سعادة ،ص 66–67 .

(37) من ذلك نموذج نصوص مي كتبي على تقنية اليوتيوب باستخدام الصوت والصورة والكلمة كنصها عن رفيق الحريري . انظر الرابط التالي :

http://www.youtube.com/watch?v=wXYRsHDx6As

(38) ديوان: القدس أنت (مكتبة العبيكان، ط 1 ، 1424هـ – 2003م) ص 23.

(39) http://www.youtube.com/watch?v=ppFozosZOU8&feature=related

(40) الأعمال الكاملة لنزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، الكتاب السابع والعشرون ، هوامش على الهوامش (منشورات نزار قباني، بيروت ،لبنان ،ط2 1999م) ج6 ، ص 541 .

(41) الأعمال الكاملة لنزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ج6 ، ص 541 .

(42) http://www.baghdad4ever.net/vb/showthread.php?t=258930

(43) ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق أيمن ميدان (مطبوعات النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ط1، 1413هـ، 1992م) ص 307–440 .

(44) انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ، تحقيق: إحسان عباس وآخرين (دار صادر. بيروت. ط1 1423هـ – 2002م) ج11 ص 37. وقد نسبها بقوله: «قال بعض شعراء بكر بن وائل».

(45) http://www.youtube.com/watch?v=wFEIOykedJY&feature=related

(46) http://www.youtube.com/watch?v=WtKxG61_e5U&feature=related

(47) انظر مثلا: ناصر الدين الأسد ، مصادر الشعر الجاهلي (دار المعارف ،مصر ط.5) ص 231

(48) http://www.youtube.com/watch?v=my4BUSmObDY&feature=related.

(49) انظر : فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي (المركز الثقافي العربي، ط1، 2006م).



الشعر والأجناس الأدبية

شعرية السرد وسردية الشعر - مدخل إلى الشعر والرواية

أحمد سماحة

أضحت الحدود بين الشعر والنثر قلقه ومراوغة، بل أضحى ما نقصده بمصطلح «جنس أدبي» قضية تاريخية.. فالأجناس الأدبية نتاج فني أصله من أشد الأصول غموضا[1] فكل مؤرخ للأجناس يصطدم بمعضلة.. ففي الظاهر لا نستطيع أن نقرر ما الذي ينتسب الى جنس ما، دون أن نعرف سلفا ما هو أجناسي.. ولا تستطيع أن نعرف ما هو أجناسي دون أن نعرف أن هذا العنصر أو ذاك ينتمي إلى جنس ما[2]..

وهنا يبدو الأمر حلقة مفرغة أدركها العديد من المؤرخين والنقاد وعلماء الجمال على مر العصور، فمنذ أفلاطون وأرسطو حتى وقتنا الحاضر لم يكف الدارسون عن فحص ودراسة هذه الاشكالية المعقدة[3].. التي طالت جوانب عديدة منها الوظيفة، والواقع التاريخي، والتصنيف، والمتلقي، والتخييل، والشكل، وغيرها..

إن هذه الإشكاليات والتعقيدات حول قضية الأجناس الأدبية دفعت البعض من الباحثين والنقاد إلى مسارب عديدة.. فقد اقترح «جينيت» إدماج الأجناسية ضمن مقولة أعم هي «النصية الجامعة»[4] وكان لرولان بارت رأيه

أيضا القريب من ذلك.. كما كان لعزرا باوند دعوته نحو ما يسمى بالمشروع الكتابي.

أما الأدب العربي الذي لم يتلفت إلى هذه الإشكالية إلا منذ وقت قريب نسبيا لم يكن بمنأى عن هذه الدائرة، وبخاصة بعد ظهور «قصيدة النثر» وبعد ما طرحته سوزان برنار في كتابها التأسيسي حول قصيدة النثر وتأكيدها ضبابية الحدود بين النثر الشعري وقصيدة النثر...

فكان لأدونيس رؤيته في وجوب تغير الكتابة نوعيا، ويرى أن الحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة(5).

ولحسين مروه قوله: إن الحواجز الصلبة بين الأنواع الأدبية أصبحت من مخلفات الماضي(6).

وأيضا ما طرحه ياكبسون وباختين وجينيت ومن قبلهم الشكلانيون من رؤى حول التكاثف النصي وشعرية اللغة.. ولأني هنا لست معنيا بنظرية الأجناس ولا تزعم هذه الورقة أنها تتصدى لمشكلة الأجناس الأدبية ولكنها ستحاول الوقوف عند بعض جوانب التكاثف بين الشعر والنثر لتصل إلى جوهر العلاقة المعنية بين الرواية والشعر.

الشعر والنثر و«الشعرية»:

مساحة كبيرة من الدراسات النقدية بدأت من «فن الشعر» لأرسطو وامتدت حتى الآن، حاولت أن تقدم رؤى وتعريفات عديدة تطال المسألة الشعرية، ولأن الكلام عن الشعر هو في وجه هام من وجوهه كلام على اللغة.. لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية(7) فالشعر نص مادته اللغة، وما قدمته العلوم الإنسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق على مفهوم الشعر بما في ذلك الشعر العربي الحديث

وأضحى جذر «الشعري» مشترك في القول والخطاب فثمة قول شعري وخطاب شعري.

فالقول الشعري بمفهوم «يمني العيد» هو قول ينهض في الحقل الثقافي الشعري أو الأدبي.. وهذا يعني أن الشعر قول يصير شعريا أي يتميز بمفاهيمه الشعرية وهذا ما أتاح للنقد أن يكون بحثه(8) في الشعر، هو بحث في شعريته(9).

وأصبحت كلمة «الشعر» تطلق علي موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويثير المشاعر.. فهناك شعر الموسيقى، وشعر الرسم، وشعر الرواية وأيضا شعرية الأشياء الطبيعية(10)... ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع.. وكان على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى فعل، وبدءا من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة: شعرية أو نثرية(11).

إن مفاهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة والبحث في شعرية النصوص الإبداعية سيبقى مشرعا وخصبا لتصورات عديدة، وإشكالية مصطلح «الشعرية» تبدو محيرة، وبخاصة في النقد العربي.. فنحن نواجه في النصوص التي وردت فيها لفظة (الشعرية) في التراث النقدي لدينا ورودها برؤى مختلفة وقد حاول الباحث حسن ناظم في دراسته «مفاهيم الشعرية» أنه يحصر جميع النصوص التي وردت فيها لفظ «الشعرية» محددا معانيها ليؤكد أنه يعثر ولمرة واحدة على المصطلح والمفهوم معا عند القرطاجني أما سائر النصوص الأخرى فتشير إلى معاني مختلفة، ومنها ما طرحه الفارابي وابن سينا وابن رشد(12)...

فالقرطاجني يقترب بمعنى (الشعرية) من معناها العام أي قوانين الأدب ومنه الشعر(13).

وتأتي الدراسات الحديثة بإشكالات عديدة، وإن أسست لمفاهيم

عامة أضحت إشارات يمكن الاتكاء عليها، وقد وصلت الشعريات الحديثة إلى مفترق طرق عبر تنوع مفاهيمها بين علم الشعر وعلم الأدب.. وانتهت المعالجة إلى أن الشعرية هي علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر بوصفهما ينطويان على خصائص أدبية(14).

إن قضية الفرق بين الشعر والنثر قضية جوهرية وتمهيدية في الوقت نفسه.. وإن ثمة يأسا أصاب بعض الكتاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر «ناتا لي ساروت .. اراغون» لاسيما بين القصيدة والرواية نظرا لامتداد عناصر القصيدة والرواية بعضها إلى بعض(15) وهذه المسلمة لمسها القرطاجني الذي قال «إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما إن الخطابة تستعمل يسيرا من الشعرية لتعضيد المحاكاة في هذا بالاقتناع والاقناع في تلك بالمحاكاة».

وكان للتوحيدي في مقابساته قد نقل عن السجستاني رأيا مشابها يشير إلى أنه لا يأخذ بنقاء الشعر أو النثر ففي النثر بحسبانه ظل من النظم ليخف ويحلو.. وفي النظم ظل من النثر لتتميز أشكاله وتعذب مصادره.

وإزاء تلك الإشارات اليسيرة سوف نرى أن الكثير مما طرح في الشعرية والشاعرية والوظيفة الشعرية يعني الأجناس الأدبية لا الشعر وحده.. وهذا ما يقول به «تودروف» في تأكيده على مفهوم الأدب كونه لعبة شكلية لعناصره وبحث عن الحقيقة، وتضاد، وتخييل.

فهو عوضا عن تقديم تعريف للأدب.. ذهب إلى تقديم أحد خواص إدراكه (وهذا الأمر تناولته نظريات التلقي).. بشكل غير مباشر، ويعود ويتساءل: هل يمكن أن نحافظ على هذا فيما يخص كل نص أدبي؟ وهل يمكن أن نطبق إراديا كلمة «المتخيل» على جزء من الأدب مثلا (رواية، قصة، مسرح).. ويرى أنه من الصعب أن يطبق ذلك على الأجزاء الأخرى ومنها الشعر مثلا؟

ويرى تودروف أن قول كل شيء يشبه الجملة الروائية، فهي ليست صوابا ولا غير متخيلة، فيما يكتفي الشعر في معظم الأحيان بتشكيل تأمل أو انطباع.. والشعر في رأيه لا يستدعي غالبا أي واقع خارجي لأنه يكتفي بنفسه[16].

ونستطيع أن نلمح خلف رؤية تودروف المنطلقات الأساسية للشكلانيين الروس وليكابسون.. ويؤكد تودروف على الطبيعة المحايثة للشعرية التي تجعلها تعني بالبنية اللفظية للنص دون أن تتجه باهتمام لعملية إنتاجه أو تلقيه ومعنى هذا أنه لا يعد القراءه والتلقي جزءاً من الشعرية[17].

ويقدم لنا «تودروف» تحذيرا من الخلط بين البنيوية والشعرية.. مشيرا إلى أنه إذا كانت البنيوية منهجا فإن الشعرية طريقة للنظر إلى الحقائق ليس إلا وحتى لا نقف طويلا أمام مفهوم «الشعرية» الذي راح يتسع في الدراسات النقدية الحديثة ليشمل العديد من الدلالات فإننا نشير إلى أن «باختين» تأسيسا على رؤى «تودروف» ذهب إلى أن لكل من الكلمة الروائية والكلمة الشعرية ثنائية صوتية واحدة قادمة من اللغة التاريخية ومن اللغة الاجتماعية، والأخرى قادمة من اللغة المقدسة المطلقة.. ويقابل باختين بين الصورة الشعرية المتولدة من اللغة وبين الصورة الروائية الملتحمة بالتنوع الكلامي والتعدد اللغوي والصوتي[18].

الشعر – الرواية:

كان الشعر أكثر قدما وأكثر حظوة إذ كان يعبر عن الداخل ويطرح إلى «المطلق».

كان أكثر ثراء وأكثر قدرة على الانتشار.. لم يكن محدودا بزمان ومكان «وهما من عناصر بناء الرواية».. السحر وجمال الشكل المنجز والمحدد مسبقا والمكتفي بذاته حددا طابع الشعر.. أما الرواية فلم تعرف كمال البنية المحددة

مسبقا كما لم تعرف الرضا عن النفس ولو حصل لها العكس لأصبحت تافهة «برؤية ف. ف. كوزنيوف» في كتابه «الرواية ملحمة العصر الحديث».

كان الشعر أداة التعبير المثلي حتى فيما يمكن روايته (الإلياذة – والأوديسا – السير الشعبية – الكوميديا الآلهية..) لكنه لم يكن قادرا على التعبير عن لحظات التحقق الإنساني.

عن الصراع بين الداخل والخارج، كان مرتبطا بالآني بعيدا عن الإدراك العميق لمشكلات الطبيعة البشرية وأزلية الصراع بين الخير والشر.

كان حوارا داخليا (مونولوج) له صوته الواحد.. فكانت الحاجة إلى حوارات عديدة ملحة.

إلى تعدد الأصوات التي احتضنتها الرواية محكوما بعروضه وإيقاعه ومختلفا عن غيره بهذا الحكم، بل وبأحكام أخرى منها شكل كتابته سطورا غير متساوية، (ويمكن تتبع تطوره من التأريخ له استنادا إلى تطور علم العروض).

كان معزولا عن غيره من الفنون هيمن على الرواية التي كانت حاضرة بمعنى من المعاني في النظريات القديمة التي تجاهلتها لا باعتبارها كائنا متواريا أو كامنا بل مجموعا غير قابل للحصر من المفاهيم والخطابات والقواعد التي عنها وضدها[19] (ستطرح يوما بصورة وجدانية وكاسحة قضية الرواية – حين ستتوافر الظروف المساعدة على ظهورها وتطورها)..

كان الراوي العربي عندما يروي لنا حكايات وأساطير وملاحم مثل أبي زيد الهلالي، أو الزير سالم أو الظاهر بيبرس، أو غيرها يبدأ مع الربابة بقوله: قال الراوي يا سادة يا كرام.. وعندما يأتي إلى القول الشعري أو المثال الشعري أو الاستشهاد الشعري يتوقف، بينما الربابة تعزف فاصلا قصيرا.. احتراما للشعر.. ليعود قائلا: قال الشاعر ثم يتوقف ليترك للربابة فاصلها قبل أن يعود إلى روايته).

لقد كان الراوي الشعبي بفطرته يدرك أهمية الشعر فيعزله بين قوسين من العزف على الربابة...

كانت تلك الأهمية وهذه العزلة.. هما الحاجز الذي حال بينه وبين القدرة على التعبير عن الصعوبات والمشاكل والمتناقضات، لذا كانت الحاجة إلى فن آخر يعبر عن هذه الصعوبات، عن العلاقة بين الداخل والخارج، عن اليومي في حياة الإنسان على امتداده الزمني لا (الآني) فكانت الأساطير والخرافات معبرة عن جميع اللحظات المهمة في تاريخ الشعوب.

يقول «ميشيل بوتور» في كتابه «الرواية الجديدة» إن جميع اللحظات المهمة في حياة المجتمع مرتبطة ارتباطا دقيقا بأساطيره والأيام المهمة المنفصلة عن الأيام الأخرى ستتصرف فيها تصرفا آخر، فهي أيام أعياد ستقدم فيها هذه الخرافات كتمثيليات ونقرأ في هذه النصوص أو نرويها.

هذه اللحظات تتبدل وتتغير وتنحل وتنسى في غمار التجدد وموت الحضارات (ولنا أن نتذكر أيام العرب).

وتبقى الحاجة ملحة إلى قصص وأساطير ومسرحيات تتبع التجدد وشكل الصراع الحالي بكل عناصره.. وتتبدل الأساطير والخرافات ويبقى الشعر لأنه مرتبط بالتقديس وباللحظة التي لها جدارتها وأهميتها في هذا الإطار ولذا يبقى الضمان الذي وجد لمعنى الكلمات وحفظها..

إن الفكرة الشعرية وحركتها تجعل الشاعر دائما خارجا عن تسلسل التاريخ كما يقول الفيلسوف (رينوفيه)..

الشعر بذلك مقيد بحركته وقوالبه وأفكاره وقدسيته وضرورته لذا لم يكن الشكل الذي يسمح للروائي أن يقترب منه لأنه لا يتسع لروايته ولا يمكنه من مسايرة إصراره على رواية تفاصيل الحياة اليومية وعلاقاتنا وصراعاتنا في الداخل والخارج ولا الحديث عن أشخاص عاديين في بيئات عادية.. وتلك

الأشياء والعلاقات بالنسبة للشاعر كان يجب على الرواية أن تقترفها لتجيء معبرة عن هم الإنسان في كونه ليس ملكا خالصا له، ولكنه مليء بما هو غير مرئي.. بالعجائب.. فجاءت غاصة بالأشباح والأرواح.. الخيالي منظرها الأساس ومنطلقها العقائدي..

رواية عن العجز الإنساني إزاء الخارج بكل عناصره..

الخيالي أوسع وذهن المؤلف أكثر توقدا ولم يكن للجمال دوره الكبير الذي يلعبه الآن ولا للعجائبي الذي نعرفه الآن والذي أبرزه (تودروف)..

كان الفارس خارقا وقادرا وكانت الجن والعفاريت تحاكم الإنسان على تصرف لم يدركه (يمكن الرجوع إلى ألف ليلة وليلة).

انطلقت الرواية وباتت شاغل الجميع وبقى للشعر محيطه وإن لم تتجاهله الرواية لحقيقيته.. فنحن عندما نسترجع أكثر وأهم الأعمال الروائية سنجد بين ثناياها مقاطع شعرية وتوظيف للشعرية، وهي في كل الأحوال من أساليب الرواية التي هيمنت على كل الأنواع الأدبية بامبريالية واضحة.. هذا التوظيف وهذه المقاطع الشعرية لا يمكن عزلها عن سياقها دون خلل، فهي جزء من الأسلوب الذي ينتهجه الروائي (يمكن الرجوع لأعمال فكتور هوجو، ودستوفيسكي وغيرهما).

ولعل تجربة الشاعر روبرت براوتنغ (ورقتي الأخيرة) وباقي أعماله التي أطلق عليها الرواية الشعرية استفادت من أمثولة الرواية وفي نفس الوقت جاءت معبرة عن الذات وعن النفس وعن الواقع بما يمكن أن نطلق عليه تسريد الشعر والذي سنأتي اليه لاحقا في هذه الورقة..

الشعر في الرواية:

يقول «ميشال بوتور» إنه انقطع عن كتابة الشعر منذ أن بدأ يكتب روايته الأولى لأنه يود أن يحتفظ لها بكل طاقاته الشعرية[20].

وليس «بوتور» وحده الذي انطلق إلى الرواية محملا بطاقات شعرية مدهشة ولكن هناك أيضا العديد من الروائيين ولدينا في العالم العربي جانب منهم، فهناك أسماء مثل: إبراهيم نصر الله وعلي الدميني وأحلام مستغانمي، وسليم بركات، ومحمد علوان، وسميح القاسم وقبلهم حافظ إبراهيم، وغيرهم.

هؤلاء انطلقوا من عالم الشعر، العالم الذي اكتملت أركانه مقارنة بالرواية التي ظلت وستظل في طور التكوين والنوع الذي لم يكتمل بعد بشهادة الكثير من النقاد ومنهم باختين والبيريس، وتودروف وكونديرا.. وغيرهم فهي بخلاف الأنواع الأخرى لا تمتلك قوانين خاصة، ومن هنا كانت هناك صعوبة كبيرة لوضع نظرية للرواية.. فهي كائن من طبيعة أخرى يقاتل لفرض سيادته داخل الأدب، فهي تسخر من بقية الأنواع وتفضح الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها وتدخل أنواعا أخرى في تركيبها الخاص..

لقد انطلقت من الملحمة التي تخلت عن الشعر في القرنين السادس عشر والسابع عشر، محملة بالميراث الدرامي وفاقت الملحمة في اتجاهها لكشف غموض الواقع والخوض في جمالياته..

يقول «ميشال رموند» في كتابه «أزمة الرواية»: إنه يأمل أن يدرس متى طرحت مسألة تدخل الشعر في الرواية؟ وكيف تم ذلك فيحدد «وفقا لزهرة كمون»[21] ثلاث لحظات رئيسة:

- السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر فمن الرمزية إلى الطبيعية وهي الفترة التي شهد فيها السرد الروائي تفككا لفائدة الشعر، وفي السنوات التي سبقت الحرب ظهرت روايات شعرية ويستشهد برواية مولن الكبير «لآلان فوزنيه» وبعد الحرب تضاعفت الروايات وكذلك الأطر النظرية التي تشير إلى ذلك..

وعن انتشار ما أسماه «ريموند» بالرواية الشعرية أشار إلى أن الرومنطيقية

الألمانية بعد الحرب كانت من أهم المؤثرات التي مكنت من انطلاق الرواية الشعرية..

ويؤكد ر.م البيريس في كتابه «تاريخ الرواية الحديثة» أن الرواية الشعرية شكلت منذ عام 1890م وحتى عام 1930م نوعا مخالفا للسنن الروائية، وقد حققت هذه الرواية ما أسماه بالتلاقح بين الشعري والروائي، فهي من حيث الحكاية والشخصية والمكان والزمان تعد روايات، أما من جهة اللغة فهي تستخدم أساليب الشعر»[22].

وواكب هذه المظاهر في الغرب دراسات نقدية عديدة بعضها أكد على الفروق بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي وهي فروق نعرفها نظريا وتبدو واضحة في الدراسات التي تناولت الرواية ولكن اغلب هذه الدراسات أكدت على أن هذه الفروق لا تحول دون اجتماعهما في نص واحد مادامـا يعودان إلى الأدب أو الأدبية بمفهوم الشكلانية وغيرها..

فنجد مقاطع روائية ومقاطع شعرية متتابعة متتالية دون أن يمتزجا ولكن يكون الشعر والرواية في هذا الأثر متحدين اتحادا قويا..

وإلى جانب هذه الدراسات ثمة دراسات كدراسة الناقد الفرنسي «جان إيف تادييه» الذي يؤكد أن النصوص الحديثة قد ألغت التمييز القديم بين الأجناس الأدبية ليضحى الآن أقل وضوحا.. ويقدر أن كل رواية هي بقدر ما.. قصيدة، وكل قصيدة هي في بعض الدرجات قصة... ويبين أن كل قصة شعرية غير منظومة هي شكل قصصي يستعير من الشعر وسائله وأطره[23].

وإلى جانب الدراسات السابقة التي أشير إليها كانت علاقة السردي بالشعري في الممارسة الأدبية الغربية مجال لدراسات عديدة تناولها نقاد أمثال باختين، وتودروف.. وهنري بوناي، وياكوبسون.. وبيير شارتيه وجيرار جينيت، وجوزيف. إ. كسينر في كتابه «شعرية الفضاء الروائي».

وولوجا إلى علاقة السردي بالشعري في الممارسة الأدبية العربية يشير بعض الدارسين ومنهم «زهرة كمون» أن أول رواية شعرية كانت «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران[24] وبعده لم يبرز هذا التداخل بين السردي والشعري إلا في الثمانينيات عبر جملة من الروايات التي اتسمت بالشعرية مثل «رامه والتنين» لإدوار الخراط، و«الشحاذ» لنجيب محفوظ، والغيمة الرصاصية لعلي الدميني وأعمال لنبيل سليمان، و«متاهة الأعراب في ناطحات السراب» لمؤنس الرزاز، وذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، وسقف الكفاية لمحمد علوان، وبعض أعمال حيدر حيدر، و«مفازات» لمحمد تازي، و«السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا.. وحدث ابي هريرة – للمسعدي.. ولأننا في مجال الإشارة لا الإحصاء لا يمكننا التوقف الا عند بعض الأعمال الروائية التي اتسمت بالشعرية سواء في عناوينها او في لغتها او في الاستشهاد الشعري .. أو غيرها..

شعرية العنوان..

في كتابه «عتبات» يقول «جيرار جينيت»: إن وظائف العنوان من المباحث المعقدة للمناص إذ اعتبر أن النصوص تمثل من الناحية الأولى صدى للعنوان، ثم للنص المركزي من ناحية ثانية فمنها ما هو مقتبس من مبدع آخر ومنها ما هو ذاتي، ويحدد «جينيت»، وظائف العنوان ومنها الوظيفة التعينية والوظيفة الوصفية التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص وهناك وظائف أخرى عديدة..

والعنوان ليس مجرد اسم يحدد أو يدل على العمل الأدبي فقط لكن دوره أبعد من ذلك فهو بهو النص واستدعاء القارئ إلى جسد النص، وتتعدد العناوين ذات الصبغة الشعرية في المنتج العربي المعاصر، ونتوقف هنا عند بعضها:

ولعل العنوان الذي توقف عنده أكثر من باحث هو عنوان «متاهة

الأعراب في ناطحات السحاب» لاتسامه بمكنون شعري شديد التوتر، لإيقاعه ودلالته على تفرعات المحكي في الرواية وما تثيره من حيرة وتردد.. واختزانه قدرا من التضاد، بالرغم من انتماء عناصره إلى بعضها البعض وفق التركيب النحوي فيها.. فهناك «متاهة الأعراب» + «ناطحات السحاب» وبينهما حرف الجر «في».. والجزء الأول من كل جانب منهما محكوم بالتنكير وخاضع له ولا يخرج من ذلك إلا بانتمائه إلى الجزء الثاني.. المعرف..

وينفتح العنوان هنا وفق رؤية «جينيت» على النصوص الغائبة وعلى العصر ومفاهيمه (ناطحات السحاب) وفي رواية «ضرب الرمل» لمحمد المزيني جاء العنوان نصا نوعيا من كلمتين إحداهما مبتدأ والأخرى مضاف إليه لتوسيع الدلالة وإيجاد علاقة تشي بالتيه والمجهول والمصير الذي يتكشف ويتشكل دون تدخل من البطل.. أو شخصيات الرواية ويقودنا عنوان (الفردوس اليباب) لليلى الجهني إلى «جون ملتون» وقصيدته (الفردوس المفقود) واشتراك الرواية والقصيدة في انهيار الحلم والخطيئة.

ويأتي عنوان «ترابها زعفران» لادوار الخراط محملا بالشعرية ومؤكدا على العلاقة بين النص وعنوانه الذي يشي ولا يفصح إلا من داخل النص ولم تأت الإشارة في «ترابها» اعتباطا وإنما لتحفز المتلقي للدخول إلى عالم النص والبحث عن الغائب (المكان) ومحاولة كشفه.

والعنوان هنا كما في العناوين السابقة يرتبط بعلاقة عضوية مع النص ويتسم بالتكثيف والمجاز.

وتتبدى شعرية العنوان واضحة في العديد من الأعمال الروائية العربية المعاصرة إما لتفعيل دور المتلقي وإما إلى استدراجه إلى النص.. ما جعل العديد من النقاد يتوقف عند عناوين لا تتبدى شعريتها واضحة مثل «السفينة»، و«وأد الأحلام» «الأرجوحة»، وغيرها.. ولن نتوقف طويلا عند العنوان، فثمة جوانب أخرى عديدة لابد من الإشارة إليها ونحن نتناول الشعر في

الرواية وليس شعرية الرواية بالمفهوم الواسع للشعرية والذي أشرنا إليها في افتتاحية هذه الورقة..

الافتتاحيات الشعرية وفق التناص..

يمثل الاستشهاد الشعري في بعض الروايات جانبا يدعو إلى التوقف والتساؤل.. عن هذه النصوص أو المقاطع الشعرية المنتخبة من قاموس الروائي الشعري يؤطر به افتتاحية روايته أو بمفهوم «جينيت» عتباته النصية..

وتعد هذه المقاطع أو النصوص الشعرية وحدات قائمة الذات ووجه من أوجه التنامي الذي يتم بموجبه تحويلها وزرعها في فضاء نصي جديد يضفي عليها طابع الاستمرارية والتلاحم إلى حد الاندماج، وتعد هذه النصوص من وجهة نظر «جيرار جينيت» نصوصا توجيهية عبارة عن «استشهاد» يقع على العموم خارج النص المركزي أو على هامشه ولكنه قريب منه. وإن رأينا أنها تندمج في نسيج النص وبنائيته أحيانا.

ونلمس هذه الاستشهادات في افتتاحيات بعض الروايات العربية مثل رواية «إخطية» لإميل حبيبي الذي عمد إلى إثبات مقطع شعري منسوبا إلى صاحبه أبي الطيب المتنبي:

لك يا منازل في القلوب منازل أقفرت أنت وهن منك أواهل

أنا الذي أجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل والقاتل؟

وليس إميل حبيبي فقط من افتتح روايته بأبيات المتنبي ولكن هناك أيضا رشاد أبو شاور الذي افتتح روايته «آه يا بيروت» بيت للمتنبي:

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل

واستحضار تلك الأبيات في مقدمة روايتي إميل وأبو شاور يمثل اعتداد بالشاعر وحماسته وتشبثه بعروبته ودفاعه عن الكرامة والعزة، وهذا الاستدعاء أملته الظروف الذاتية والموضوعية التي عاشها حبيب وأبو شاور[25].

وفي إطار استراتيجية التناص نلمس في مقدمات روايات إدوار الخراط، أبيات شعرية بعضها نسب إلى الشاعر والبعض بدون نسبه.

ففي رواية «يقين العطش» يسوق الخراط على لسان أبي القاسم الجنيد بعض المقاطع الشعرية التي نلمح لاشتقاق عنوان الرواية منها، وأيضا نجد ثمة قصائد مترجمة عن شعراء غير عرب في افتتاحيات بعض الروايات مثل رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» فقد نقل قصيدة قصيرة للشاعر هرمان ميلفيل(26).

والقارئ لروايات حيدر يلمس افتتانه بالصور واللغة والتعابير الشاعرية في صوغ نصوصه السردية..

ولعلنا نلمس من تلك النماذج ونماذج أخرى عديدة أن الاستشهاد بالنص الشعري يؤكد على التداخل بين الأجناس الأدبية وعلى اتساع مفهوم الشعرية في السرد الروائي.. وتوجيها نصيا للقراءة قد يدخل في بنية النص الروائي ويندمج معه، ويشكل علامات دالة وإشارات موحية في النسيج النصي..

ولا تشتبك الرواية بالشعر على مستوى العناوين والافتتاحيات فقط، بل تتجاوز عتبات النص لتشمل الجسد السردي ولغة الرواية إذ يمنح الشعر النص الروائي قراءة دلالية جديدة، وجماليات أكثر بروزا ويتوقف توظيف النص الشعري على قدرة الروائي وتمكنه، فأحيانا يأتي كحلية تزيينية لإبراز ثقافة الروائي وأحيانا يجيء لتحميل اللغة أقصى ما تستطيع به من البوح أو الإيماء إليه..

ففي رواية «رقص» للدكتور معجب الزهراني(27) يمكن لنا أن نرصد للجانبين معا.. ففي فصل «نصوص باريس» تتناول رفيقة الراوي دفترا صغيرا وتسأل:

أأنت من قال:

«كل أمري مريب

ترحلت في الأمكنة

ترحلت في الأزمنة

ترحلت حتى توهمت أن مقاهي هواء الكلام

وماء الكتابة

وهاقد أصبت بداء عجيب

كلما أتوقف.. أشعر أني غريب»

ويرد الراوي (بطل الرواية): لا هذه هدية من صديق يعرف أنني أحب السفر أرسلها لي بالجوال... قلت له إنها أعجبتني وأريد أن أصفها في نص ردا للجميل...»

بعدها تتساءل عن نص آخر:

وهذه لمن؟

«قال لي من أحب:

لا تحب

فإن المحبين يشقون في كل حال

جنس من الناس هش كما الكأس..

طير يغني لأحلام صباه

أو فراش يحوم على ناره

وحين يموتون يتوارثون حكايتهم كالأساطير

ودون سؤال......»

في النص الأول جانب تزييني ومحاولة إشاعة المناخ الشعري، بالرغم مما قرره البطل من انفصال عن حبيبته..

وفي النص الثاني نلمح انكسارا غنائيا لجانب من ذات مبعثرة تدرك بعد حيرة وتردد وحشتها وانكساراتها ولكنها تعتز بنفسها وبإبداعها.

لغة مريرة تعري الذات لينقبض وجه المتلقي (الحبيبة). نص كاشف ولكنه يترك للمتلقى مساحة من التخيل ليملأ الفجوات ويضئ الذات الساردة.

وفي رواية «الفردوس اليباب» لليلى جهني، ترصد الباحثة «منى المديهش» مقاطع من قصيدة ميلتون «الفردوس المفقود» تستشهد بها الكاتبة للدلالة على الحزن الطاغي والبأس المفرط وهو ما يتوافق مع حالة البطلة النفسية(28).

ويقول الروائي نبيل سليمان في حديثه عن الشعر في أعماله الروائية: إن في رواية «ثلج الصيف» مقاطع من قصيدة الشاعر التركي ناظم حكمت (الثلج يتساقط في الظلام) ترتلها البطلة (إيناس) ويؤكد على أن ترتيل وغناء إيناس لهذه المقاطع لم يكن عفويا لكن لضرورة في الرواية..».

ونلمح في الرواية مقاطع أخرى لشعراء آخرين وقد ذيل سليمان المقاطع بأسماء أصحابها(29).

وفي رواية «عيون الثعالب» للروائية ليلى الأحيدب نصوص شعرية عديدة تتساوق مع الجو النفسي ولغة المثقفين، نصوص وظفت في إطار الجسد الروائي لتؤكد الحالة وتتضافر مع المنتج الدلالي للسرد..

وهل لنا أن نتوقف عند روايات أخرى عديدة تستحضر مقطوعات شعرية تراثية أو حداثية لتوظفها..؟

الأمثلة عديدة ولكن الوقت محدود.. ولذا سأتوقف هنا ولن أتطرق إلى

مصطلح شعرية الرواية العربية بالمفهوم الواسع لأن الأمر سيتعدى إلى الحديث عن شعريات لا عن شعرية، فثمة شعرية، المكان والزمان واللغة والعنوان، والتلقي والشخصيات.. والحوار.. وغيرها..

ولمن تابع الدراسات النقدية والبحوث في هذا الجانب سوف يرصد لكثير من الاجتهادات والتباينات والمقاربات والمصطلحات..

ويمكن لنا الرجوع إلى دراسة فريال جبوري غزال عن الرواية الشعرية العربية المعاصرة، التي تميز بين الرواية الشعرية والقصيدة السردية فتبين أن الأولى قصة لها وظيفة الشعر والثانية قصيدة لها وظيفة الخبر وترسم مقومات الرواية الشعرية يتمثل بعضها في زئبقية الحكاية، تكرار الموتيفات، وانفراط الحبكة، واستقلالية الفصول، وعدم استخدام علامات تنصيص أو ترقيم.. وغيرها..

ويتوافق سعيد يقطين مع فريال جبوري في بعض الجوانب ويضيف إليها جوانب أخرى مثل اللغة المشحونة بالتوتر، والمقاطع المكتوبة بطريق الشعر الحديث، والتوالد، وحضور ذاتية الروائي من خلال قطعة السرد،... إلخ..

ولنا قبل ان نختتم هذه الورقة الموجزة والتي تعرضت لموضوع شائك مازال تحت البحث والدراسة والاجتهاد أن نتناول سريعا سردية الشعر او السرد الحكائي في الشعر العربي في إشارات لتكتمل الصورة..

سردية الشعر:

دون توقف أمام مصطلح السرد الذي يعد من المصطلحات النقدية الحديثة التي شهدت تفسيرات وقادت إلى الحيرة والارتباك قدر ما قادت إلى جهود نقدية جعلت من السرديات دائرة اهتمام الباحثين والنقاد في الدراسات الحديثة..

نقول مع السرد ثمة أسئلة عديدة عن الحكاية والراوي والشخصيات والفضاء والوصف واللغة، والإيقاع، والحوارية والزمن.. وغيرها..

وضمن هذه الأسئلة يجري الحديث عن قصيدة سردية، وخطاب شعري حكائي.. لمسه الدارسون من قبل فيما أسموه «القصة الشعرية» أو الحكاية الشعرية» فالشاعر المبدع عند أرسطو كان صانع الحكاية والخرافة، وعند ابن طباطبا هو من يأتي بالعجائب البديعة المستطرفة من الصفات والحكايات والمخاطبات[30]..

وفي النقد الحديث ومع جيرار جينيت نشهد تمييزا أكثر دقة بين الحكاية بصفتها مضمونا حديثا (قصة) والحكاية بصفتها «خطابا سرديا ـ وفعلا سرديا»..

وعربيا لم نشهد تجربة الحديث عن السرد ضمن بنائية النص الشعري العربي إلا مع نهضة الشعر في العصر الحديث، حيث سيندرج التوسل بالسرد من القص المباشر إلى بث السرد في ثنايا الشعر عبر تقنيات وسبل عديدة.

وسنلمس ذلك عند السياب ودرويش وعبدالعزيز المقالح وصلاح عبدالصبور، وأدونيس، وغيرهم، في قصائد سردية قسمها بعض النقاد إلى قصائد السرد الذاتي (المرايا ـ الرمز ـ السيرة) وقصائد السرد الموضوعي (البطولة ـ التاريخية ـ الحكائية)[31] وضمنها البعض الآخر تحت إطار الحكائية (التاريخية — الأسطورية — الشخصية — الخرافية — السير الشعبية)[32].

وسنقرأ دراسات عديدة تناولت سردية الشعر منها (مرايا نرسيس للدكتور حاتم صكر) والسرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر للدكتورة فايزة الحربي ودراسات لمحمد لطفي اليوسف.. وبحوث أخرى عديدة..

وتبقى الأسئلة معلقة والدراسات قائمة والقضايا شائكة ولا تكتفي ورقة ضمن إطار ملتقى كبير مثل هذا الإحاطة بقضايا كتلك إحاطة مرضية للباحث، ولكنها كما يقولون إشارات أو حجر صغير يلقي في نهر وربما تقود في المستقبل إلى دوائر أوسع..

الهوامش

(1) نظرية الأجناس الأدبية مجموعة مؤلفين – ترجمة عبدالعزيز شبيل مراجعه حمادي صمود – النادي الأدبي الثقافي بجدة – 1994م، ص 1.

(2) المرجع السابق، ص 37.

(3) الصوت الآخر، فاضل ثامر، وزارة الإعلام بغداد، 1993م ، ص 251.

(4) نظرية الأجناس.

(5) الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 312، دار العودة بيروت، ص 1.

(6) في القول الشعري، الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع.. د. يمني العيد، الفارابي، ط1 2008م.

(7) مجلة الموقف الأدبي، عدد 665، 1971م، «القديم والجديد في الأدب العربي المعاصر».

(8) المرجع السابق ص 30.

(9) بناء لغة الشعر، ص17 جون كوين ت: د.أحمد درويش – مكتبة الزهراء القاهرة – ص 198 ط1.

(10) المرجع السابق ص52.

(11) مفاهيم الشعرية – حسن ناظم – المركز الثقافي العربي – بيروت ص 14، عام 1994م، ط1.

(12) المرجع السابق، ص 13.

(13) المرجع السابق، ص 83.

(14) المرجع السابق، ص 83.

(15) المرجع السابق، ص 84.

(16) مفهوم الأدب – تزيفتان تودروف.. ترجمة منذر العياش ص 4، ص 42 – نادي جدة الثقافي ط1، 1990م.

(17) «النقد والحقيقة» رولان بارت.. ترجمة إبراهيم الخطيب – المغرب 1985م، ص 110.

(18) «الكلمة في الرواية»، باختين، ترجمة يوسف حلاق – وزارة الثقافة دمشق الفصل الثاني.

(19) مدخل إلى نظريات الرواية – بيير شارتيه – ت. عبدالكبير الشرقاوي – دار توبقال – المغرب ط1، 2001 م، ص26 .

(20) الشعري في روايات أحلام مستغانمي – زهرة كمون – دار صامد – تونس 2007م ص 25.

(21) ميشال بوتور، «بحوث في الرواية الجديدة»، ت – فريد أنطونيوس ط 2 منشورات. عويدات.

(22) تاريخ الرواية الحديثة – ت. جورج سالم – عويدات ط2، 1982م، ص 159.

(23) الشعري في روايات مستغانمي – ص 28.

(24) المرجع السابق ص30.

(25) عتبات، جيرار جينيت.. من النص إلى المناصات – ت. عبدالحق بلعابد– الدار العربية للعلوم، بيروت، ص 78، ط1، 2008م.

(26) عتبات الكتابة، في الرواية العربيه – عبدالمالك أشهبون – دار الحوار – سوريا ص 174.

(27) المرجع السابق، ص183.

(28) (رقص.. د. معجب الزهراني.. دار طوى.. لندن، ط1، ص40.

(29) لغة الرواية السعودية، منى المديهش، وزارة الثقافة والإعلام السعودية، ط1، 2009م، ص139.

(30) فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص102ـ 103.

(31) ابن طباطبا «عيار الشعر» تحقيق د. طه الجارحي، د. محمد زغلول سلام ـ المكتبة التجارية، القاهرة 1956م.

(32) مرايا رسيس.. د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت 1999، ص34.

(33) المرجع السابق.



التوظيف المتغير للموروث الشعبي والأغنية في نماذج من الشعر المعاصر

حافظ المغربي

تمهيـد مرجعـي:

ظلَّ الموروث الشعبي (الفلكلوري) - وبخاصةٍ في جانبه السَّرديّ - متمثَّلاً في درجةٍ دنيا من خلال استدعائه إلى منظومة الأدب: شعره ونثره؛ قياساً بالأدب الرَّسميّ ؛ الذي يمثِّل مركزيَّة المدوَّن النخبويّ في ثقافتنا العربيَّة، في مقابل الشفاهي الشعبي ؛ في صورة الأمثال الشعبيَّة، والقَصَص الشعبي من خلال كتب مثل: «كليلة ودمنة»، و«ألف ليلة وليلة»، وغير ذلك من مقولات وممارسات وأغانٍ، من موروثنا الفلكلوري.

وقد تنبَّه إلى اغتراب هذا الموروث الشعبي عن منظومة ثقافة الأدب المكتوب عددٌ من الباحثين والنقَّاد المهتمين بالفلكلور، ومنهم د. محمد رجب النجّار الذي يرى أنه: «في ضوء ثنائية الثقافة الجمعية - بمعناها الأنثروبولوجي - بين ثقافة النخبة وثقافة العامة ؛ نجحت ثنائيات ضديَّة كثيرة، مازال الجسم الثقافي يعاني منها الآن، منها ثنائية الثقافة نفسها، بين ثقافة معترَف بها، وأخرى غير معترَف بها، الأولى تمثِّل ثقافة المركز، أو الثقافة العالمة، وهذه هي الثقافة الرسميَّة أو المرجعيَّة، والأخرى ثقافة الهامش أو الأطراف، وهذه

هي الثقافة الشعبيَّة غير المعترف بها أو بأحقيَّة نصوصها، من قِبَل الثقافة العالمة، أو مؤسساتها اللغويَّة والبلاغيَّة والدينيَّة والسياسيَّة»[1].

وقد نتج عمَّا ينعاه د. النجار من أدواء استشرت في جسد الثقافة؛ ما انتقل إلى أدبنا العربي من خلال ثنائيات متهافتة، وذلك حين يضيف د. النجار قائلاً: «وقد توالد أيضاً عن ثنائية الخطاب الثقافيّ ثنائيةٌ أخرى؛ هي ثنائية الخطاب الأدبيّ، فأصبح عندنا ما يسمى بأدب المركز، وهذا هو الأدب الرسمي، وهو وحده المعترف به، وما يُسمَّى بالأدب المهمَّش، الذي يتضمَّن – من بين ما يتضمَّن – الموروث السردي العربي، والموروث الأدبي الشعبي، والموروث الملحمي العربي»[2].

وحين ينعى الباحثون في الأدب الشعبي قطيعة الأدب المركزي له معرفياً وجمالياً؛ إنما يتخذون من ذلك ذريعةً لنظرةٍ استعلائيَّة في حق الإبداع القومي؛ تهمِّش دور الأدب الشعبي، بوصفه الوجه الآخر المكمِّل لوشيجةٍ؛ يجب أن تتضافر بين المحور والأطراف، أو بين المركز والهامش، كما يرى د. النجار، الذي يقول: «لا أعني هنا ذلك الانفصال أو الانفصام الذي وصل إلى حد القطيعة المعرفيَّة والجماليَّة والفنيَّة، بين الخطاب السلطوي المهيمن والخطاب الشعبي المهمَّش، فحسب، وإنما أعني أساس ما ارتكبناه بأيدينا، ونتيجة النظرة الاستعلائيَّة والأفق المحدود، من خطيئات كبرى في حقِّ الإبداع الأدبي القومي»[3].

وعلى الرغم من مصداقية كثير مما ذهب إليه د. النجار من وصف يكرِّس لحالة الاستعلاء على الموروث الشعبي، من «تجاهل الصفوة قديماً للموروث السردي العربي، منذ أنْ صودرت (كليلة ودمنة) سياسياً ورقابياً؛ باعتبارها نصّاً تحريضياً مغايراً للنص الثقافي السائد والمهيمن»[4]. أقول: بالرغم من هذا؛ فقد تنبّه د. النجار إلى الدور الذي اضطلع به من أطلق عليهم الجيل الثاني من الرواد: مفكرين ومبدعين، من حيث الوعي بأهمية الثقافة الشعبية، ذلك

«الأمر الذي انتبه إليه الجيل الثاني من الرواد – بوعي إبستمولوجي – عندما بدأ بعض المفكرين والمبدعين يوسِّعون زاوية الرُّؤية المتجاوزة لذاتهم، وثقافاتهم وآدابهم الرسميَّة، لتشمل الثقافة الشعبيَّة – في بعديها المعرفي والجمالي – مؤمنةً بأنَّ العلاقة بين الثقافتين – ومن ثَمَّ الأدبين – هي علاقة تكامل لا علاقة تضاد، توافق لا تنافر»[5].

وثمَّة أسماء كثيرة من كبار مبدعي الجيل الثاني من الشعراء الرواد في شعرنا الحديث والمعاصر، ممَّن استلهموا موروثنا الشعبي على نحو مثير للإعجاب، من حيث خلق آفاق جديدة للشعريَّة العربيَّة؛ تصنع مقدَّرات نصٍّ معاصر؛ يواشج – في إطار ذلك الوعي الإبستيمولوجي – بين الأدب الرسمي الذي ظلَّ ردحاً طويلاً من الزمن نخبوياً، وبين الأدب الشعبي الذي ظلَّ – أيضاً – ردحاً طويلاً من الزمن مهمَّشاً في الأطراف. وسوف نلتقي من خلال نصوص بعضهم، مثل: أحمد عبدالمعطي حجازي، ومحمد أبي دومة، ومحمد العلي، ثم جيل تالٍ لهم معاصرةً كأحمد قرَّان الزهراني، وإبراهيم زولي، وذلك حين نحلِّل شعرهم، وفق استلهام الموروث الأدبي الشعبي، وذلك في فقرات قادمة.

لقد نجح نفرٌ غير قليل من شعرائنا المعاصرين في استلهام موروثنا الشعبي، عبر مصادره المتعددة، سواءٌ من خلال الأمثال الشعبيَّة أو الأمثال العربية التي اتخذت طابعاً شعبياً مثل: «جزاء سنمَّار»، أو المقولات والطقوس والأغاني الشعبيَّة.

وسنتبين من خلال تحليلنا لنصوصهم؛ أنَّ توظيفهم للموروث الشعبي، جاء واعياً بأهمية تخليق مقدَّرات شعرية نصوصهم – من خلال توظيفهم لهذا الموروث – على مستوى الرؤية والأداة، أو الموقف والتشكيل الجمالي، معاً. وفي هذا الصدد؛ سنتبين كيف نجح بعض الشعراء المعاصرين في اتخاذ الأمثال الشعبيَّة – مثلاً – سبيلاً ناجحاً، وأساساً قويماً للاستبطان النفسي،

الذي يكشف بدوره عمّا تحب الشعوب وتكره، ليس على مستوى الجانب الموضوعي القارّ في وضعية المثل وفق بنيته اللغويّة، وما تستدعيه من مواقف صارت مَضْرِباً له فحسب، بل على مستوى ذاتية رؤية الشاعر المعاصر؛ الذي استطاع -كما سوف يتبيّن- أن يستلهم المثل، ويستدعيه موظّفاً، من حيث خلخلة بنيته اللغويّة شكلاً؛ يفضي إلى مضمون متغيّر.

وما سبق - في تقديري - يُعدُّ من أهم ما أنجزه الشعر المعاصر مغايرةً للأنساق القارّة، التي يتوقعها أفق انتظار القارئ، وفق تحولاتٍ في الخطاب، بين ما هو شعبي، وما هو أدب نخبوي. وقد حصرنا هذا في بحثنا من خلال: أولاً: توظيف الأمثال والمقولات والمعتقدات الشعبيّة، وآخراً: من خلال توظيف الأغنية الشعبية، وفق قناعةٍ؛ تؤمن بدورها في تطور مفهوم الغنائية التي كانت حكراً على الشعر الفصيح.

أولاً: توظيف الأمثال والمقولات والمعتقدات الشعبيّة:

ظلّت الأمثال الشعبيّة - وفق ما تقتات به مفرداتها من صميم اللهجات العربيّة - في حيِّز المهمَّش، على مستوى توظيفها في الشعر الفصيح، مثلها في ذلك مثل المقولات والمعتقدات الشعبيّة، بل مثلها مثل الأغنيات الشعبيّة، حتّى وعى الشاعر المعاصر - بفكرٍ مستشرفٍ - قيمتها في خلق ما لا حصر له من شعرياتٍ؛ يصنع مقدّراتها تناصٌ؛ يخلخل أنساقها القارّة أداةً ورؤيةً، ليس على المستوى الأدبي شعراً ونثراً، فحسب، بل على مستوى الرُّؤى النقدية، تراثاً ومعاصرةً.

ولعلَّ في عرضنا للمقولات النقديَّة التي تدور حول مفاهيم الأمثال وفق أنساقها القارَّة موروثاً يكرِّس للمماثلة، ما ينطق ببعدٍ أحاديِّ التوظيف، حفاظاً على بنية المثل اللغويَّة، وما ينطق به من مضامين؛ نبحث من خلال اللاحق (الآني) عن شبيهه السابق (أصل المثل)، وهذا ما يقرره د. عالي القرشي، حين يقول: «بالتأمل فيما يحمله المثل من مماثلة؛ نجد أنَّ المثل يحمل حركةً تفاعليَّةً

بين تجربة السابق، وبين النَّص،وبين الحال المضروب له المثل. لكنَّ حمل نصِّ المثل لوصف المثل، وما يعنيه من الغاية، وبلوغ الغرض، وانتصابه هدفاً، وكونه مقداراً لغيره ؛ يشعرنا بالتأثير الذي يحمله مجال المثل لتجربة السابق الذي نطق به المثل، أو استنطقه، حيث أصبحت هذه التجربة قطباً ينجذب له اللاحق في مشابهة حاله، أو أخذ العظة والعبرة»(6).

وما يقول به د.القرشي ؛ يأتي نتيجة استقرائه لما قدَّمته كتب الأمثال، حيث «المثل كما يُستنتج من كتب الأمثال: قولٌ يُنقَل عمّا ورد فيه، إلى كل ما يصحُّ قصده به، من غير تغيير يلحق به»(7). والمثل – أيضاً – في واحدٍ من مفاهيمه: «عبارة موجزة ومختصرة مأثورة، وردت في حادثةٍ ما حقيقيَّة، أو خيالية، وانتشرت على ألسنة البشر، فأصبح يُضْرَبُ على كل حالةٍ مشابهة للحالة التي قيل فيها، ولكلِّ مثل مَضْرِبٌ وموردٌ»(8).

ووفقاً للرؤى السابقة لمفهوم المثل ؛ يُقِرُّ د. القرشي بفاعلية نص المثل وفق حفاظه على نصِّه بلغته، على الرغم من حركيته الزمنيَّة المتنقِّلة عبر العصور، حيث يقول: «هذا السفر المستمر للمثل عبر الأجيال، باستعماله المتجدد مع الحالات التي يُسْتَدعى فيها ؛ يدلُّ على ما للمثل من طاقة نصيَّة، تكتسب قوَّتها بفعل لغتها، وتتحرك طاقتها بفعل ما يمنحه الاستعمال المتجدد لها، وقد أدَّى ذلك إلى أن تُحاط نصيَّة المثل بنوع من التقدير والإجلال، حيث تورد الأمثال كما قيلت، دون تغيير في لغة نصِّها، حتَّى لو خالفت قوانين اللغة...»(9).

والحفاظ على نصيَّة المثل الموروث وفق لغته، حتى لو خالفت قوانين اللغة – وفق ما يشير إليه د. القرشي – إنما هي إشارة إلى بعض الأمثال العربية التي رويت وفق عدولٍ (انزياحٍ) عن قواعد اللغة ؛ مثل المثل السائر: «الصَّيفَ ضيَّعتِ اللَّبن». وإذا كان حديث د. القرشي – في بحثه – ينسحب على الأمثال العربيَّة الفصيحة ؛ فإنَّ ما يقول به يمكن أن ينطبق – على نحوٍ من

الأنحاء – على الأمثال الشعبيَّة التي حافظ كثير من الشعراء على توظيفها، وفق تباينها النصِّيّ، على مستوى التَّلفُّظ اللّهجيّ ؛ حيث «لغة المثل قد أحيطت في حمى الأمثال ؛ فلا تُنتَهك حرمتها بالتغيير والتبديل، ولقد سايرَ هذا الإجلال الشكلي ذلك الإذعان لطاقة النص، حين يُسْتَدعى في المواقف المتعاقبة، وحين تجذب اللغة الرؤية اللاحقة للرؤية السابقة»(10). أي ليس على مستوى الشكل النصي اللغوي فحسب، بل وفق المضمون والرؤية والموقف، وفق ما يمكن أن نقارب – من خلاله – بين الأمثال الشعبيَّة باللهجة العاميَّة، والأمثال العربية الفصيحة، التي اتخذت طابعاً شعبياً فلكلورياً، مثل: «جزاء سنمَّار» كما سيأتي.

والسؤال الذي يأبى إلا أن يطرح نفسه الآن: هل كان وعي الشاعر المعاصر بتوظيف الأمثال الشعبيَّة والعربيَّة التي اتخذت شكلاً فلكلورياً – وفق جدليَّة فاعلة – على ذلك النحو الذي تبنَّته الرؤى النقديَّة السابقة ؛ التي كرَّست للحفاظ على لغة نص المثل أداةً ورؤيةً؟!. هذا سؤال يسوقنا بدوره إلى ما يمكن أن يجيب عليه تحليلنا لأول نصٍّ اخترناه، يجمع – في تقديري – بين توظيف الأمثال الشعبية الشفهيَّة، والعربيَّة الفصيحة التي اتخذت شكلاً فلكلورياً، لكن بأيَّة كيفيَّة. هذا ما سيتكفل به تحليل النص، والنص الذي أعني؛ هو قصيدة: «قال الولد»(11)، للشاعر محمد أبي دومة.

وقد استطاع أبو دومة في نصه أن يوظِّف الموروث الشعبي، على مستوى الأمثال الشعبية وفق لهجاتها، ثم على مستوى الأمثال الشعبيَّة التي اتخذت شكلاً فلكلورياً في المخيال والفكر الشعبي، إلى جانب بعض المقولات الشعبيَّة – وإن لم تتخذ شكل المثل السائر – التي شاعت بين الناس في بعض البيئات العربيَّة، كمصر مثلاً، تلك التي سوف نلتقي معها آفاقاً للتحليل، من خلال قصيدة: «قال الولد»، التي يبدأها أبو دومة بقوله:

شُدّ حَوْلَكْ...

أو...

شُدّ طَوْلَكْ

... وارفعْ أيّها القلبُ رأسَ دمكْ

لا مسّكَ الكَلُّ ممّا يُكالُ من الكُلِّ،

وكنْ لَكْ

لا دُوارٌ بِكَ لا لِيَزُمّكْ، يولِجُ في عظمِكَ لحَمَكْ

يحسن أن نشير في البدء إلى أنَّ قصيدة «قال الولد» لأبي دومة قائمة على صراع بين عالمين: عالم فطري، يقوم على نقاء جوَّانيَّة الإنسان الجنوبي الصعيدي، ويمثله الولد الصعيدي الطيب، الذي يخاطبه – كما يتبين من المقطع الأول – صوت ضميره، في مقابل عالم خبيث غدَّار، يناوئه ويراوده عن فطريَّة براءته غيرةً وكيْداً، كما سوف يتبيَّن من مقاطع تالية من القصيدة، وبين العالمين تحتدم درامية الصراع، على النحو الذي سيكشف عنه التحليل. وقد نجح الشاعر في أن يتذرَّع بالموروث الشعبي – في جُلِّ مقاطع قصيدته – يوظِّفه رؤيةً وأداةً، بوصفه سبيلاً فنياً، يتخذ من مصداقية النبض الشعبي الفطري في واقعيته – إلى جانب الصدق الفني – أساساً مقنعاً، على المستوى الأنثروبولوجي والسوسيولوجي.

يبدأ أبو دومة قصيدته من خلال المقطع السابق، وقد طوَّع منذ البدء المقولات التي تتردد بلهجاتنا – وبخاصة اللهجة المصريَّة – إلى حالة شعريَّة مفصَّحة ؛ يُعاد استنباتها في بناء تصويري بسيط، من مثل ما يردِّده العامة حثّاً للكسالى والضعفاء بقولهم لهجةً: (شدِّ حيْلَك.. شدِّ طُوُلَكْ)، وذلك في سياق متسق مع منحى القصيدة تقويَةً وحثّاً على تجاوز الولد الصعيدي لضعفه. ثمَّ يتخذ الشاعر من هذه المقولات الشعبيّة – في معناها الماديّ الجسديّ – سبيلاً

إلى الروحي، عبر صورة تشخيصيَّة ناطقة، من خلال قوله: (وارفع أيُّها القلب رأس دمك)، إلى حيث أنسنة القلبِ مستشرفاً أسباب الرفعة إلى عالم روحاني؛ عبَّر عنه خير تعبير: تلك الصورة الحركيَّة المستشرفة، المواشجة للتشخيص؛ حين جعل الدَّم - وهو من مقدَّرات الروح - له رأس تستشرف.

ولايفتأ أبو دومة أنْ يعود إلى طقس شعبيٍّ، في صورة أقربَ إلى الرُّقْيَة، بمفهومها الشعبي، حين يقول: (لا مسَّكَ الكَلُّ ممَّا يُكالُ من الكُلِّ وكُنْ لَكْ)، عبر كافات مجنَّسة، مدعِّماً ذلك باستجلاب وامتصاص شعبي آخر، من خلال قوله: (لا دُوارٌ بِكَ لا لِيَزُمَّكْ.. يُوْلِجُ في عظمكَ لحَمَكْ)، في تفصيح وتناص عكسيٍّ - مرَّةً أخرى - لأمثال شعبيَّة تُذكر في سياق ضعف؛ من مثل: «أكَلُهْ لحم وسَابُهْ عظم». وقد لعبت بنية النفي قوله: (لا دوارٌ)، و(لا ليزمَّك) دوراً مهماً في الاستدعاء التناصي العكسي، وفق تحولات الخطاب، من سياقه الشعبي تعبيراً عن حالات الضعف خوراً، واستغلالاً لتهافت المغدور به (المأكول لحماً والمُلْقَى عظماً)؛ إلى حالة استقواء - وقد رفع رأس قلبه دماً - تعبيراً عن قوَّةٍ ومنَعَةٍ واستعلاءٍ ومجابهةٍ، لعالمه الذي يناوئه.

إن استدعاء الشاعر لموروثه الشعبي من الأمثال والأفعال والممارسات الشعبيَّة؛ إنَّما يدخلنا في حَدَث نصيٍّ جديد؛ يوظِّف طاقات الموروث الشعبي، بحيث تعيد للمهمَّش - في طرفه القصيٍّ حيال النَّصِّ الأدبي المركزيِّ - قيمةً جماليَّةً جديدة؛ تعيد بالتناص - امتصاصاً وتمثُّلاً - إنتاجيَّة السياق أداةً ورؤيةً؛ ذلك الذي أقرَّته في أذهاننا - بوصفه نسقاً نمطياً - هذه الموروثات، «الأمر الذي انتبه إليه الجيل الثاني من الرُّوَّاد - بوعي إبستمولوجيٍّ - عندما بدأ بعض المفكرين والمبدعين يوسِّعون دائرة الرؤية المتجاوزة لذاتهم وثقافاتهم وآدابهم الرسميَّة، لتشمل الثقافة الشَّعبيَّة - في بعدَيْها المعرفي والجمالي - مؤمنةً بأنَّ العلاقة بين الثقافتين - ومن ثَمَّ - الأدبين - هي علاقة تكامل، لا علاقة تضاد، توافق لا تنافر»(12). وهذه رؤىً كرَّس لها أبو دومة على مدار قصيدته.

لقد اتَّضح من المقطع السابق أنَّ الشاعر في تمثُّله التناصي، وتوظيفه للأمثال الشعبيَّة في رحلتها النسقيَّة، من سياق إلى سياق ؛ كان يراوح بين نقل مَضْرِب المثل في سياقه المفصَّح المُدوَّن، كما كان في سياقه الشعبيِّ ، مرَّةً، وبين التَّناص العكسي المغاير أداةً ورؤيةً، مرَّةً أخرى، غير أنه في تناصه المتوافق مع مضرب المثل في السياق الأول ؛ لم يكن لِيتنَازلَ عن إعادة استنبات المثل وفق مفاهيم التناص واستراتيجياته، في سياقه الجديد المفصَّح، وإن لم يكن التناص عكسياً. وقد ظلَّ التناص توظيفاً لمرامي الأمثال الشعبيَّة – على مستوى التناص المتماهي المعيد للإنتاج، والتناص العكسي المفكِّك للأنساق – يمثِّلان جدليَّةً شعريَّةً ؛ تنطق بقناعات الشاعر، لتكريس عالَمَيْه المتصارعين.

فمن تناصه المتماهي – توظيفاً للأمثال – في سبيل إعادة الإنتاج قول أبي دومة للولد الصَّعيديِّ:

مَنْ فيهمو يفري الّذي يفريْه فرْيُكْ...؟
جارَكَ السّوُّ... سيركبُ سوّهُ يمضي...،
وإنْ ظلّ هَلَكْ...
أنتَ ما تُوِّجْتَ غيرَ أنّ التّاجَ منذُ التّاجِ لَكْ...
يا شِهَاباً من جنُوبٍ بصعيدٍ
(حيثُ أرضُ الله طيِّبَةٌ كناسِ الأرضِ)
لَيْلُكَ الحَالِمُ ظُلْماً ظَلَمَكْ

إنَّ الشاعر هنا يعيد تمثُّل المثل الشَّعبي السائر شفاهةً القائل وفق اللهجة: «اصبرْ على جارِكْ السَّوّ يا يرْحَل يا تجِيلُهْ مُصيْبَهْ تاخْدُهْ»، في تحوُّلٍ على مستوى الأداة من حيث نقل المثل من حيِّزه المنطوق شَفاهةً ولهجةً، إلى حيث المُدوَّن المكتوب بلغة فصيحة تعتمد الصورة البلاغيَّة من حيث السُّخرية تحقيراً للجار السيِّئ والسُّوءِ، معاً، إلى حيث تشخيص السُّوء مركوباً حيوانياً، في مقاربةٍ

من حيث الرؤى تماهياً، بين مَضْرِب المثل - شفاهةً - على الصبر على مكروهٍ لن يطول ؛ يتمثَّل في صورة الجار السَّيِّئ، الذي ينتظره مصيران، إمَّا الرحيل فيكفينا شرَّه ببعده وانتفاء وجوده المنغِّص، أو الموت بكارثة تكافئ ما اقترفه من إثم في حقِّ جاره، جزاءً عادلاً. وهو معنىً لا يبتعد كثيراً، من حيث تماهي أبي دومة معه، علاوة على ما أضفاه أبو دومة من خصوصيَّة التفوق على الجار/ الولد الصَّعيديّ/ الرمز/ نسيج وحده، في مقابل الجار السَّو/ المناوئ لتفوقه/ الممثِّل لعالم الشَّرّ ؛ في مقابل الولد الصعيدي الممثِّل للصعيد الطَّيِّب، الذي ظلمه عالم الظلمة الحالك، وهو الشِّهاب الوقَّاد.

ومن تناصه العكسي المفكِّك للأنساق، والكاسر لأفق التَّوقُّع في القصيدة ذاتها، قوله للولد الصَّعيديّ:

لا تَسُدَّ البابَ إن هَبَّتْكَ رِيحْ...،

وامْتَشِقْ وَجَعَاً... وجُرْ...،

واظْلُمِ الظُّلْمَ بِظُلْمِكْ...

لا تسُدَّ البابَ إنْ رُوودْتَ قَسْراً

عِشْ.....،....، ماتَ مَنْ سدُّوهُ قبْلَكْ...،

....

إنَّكَ واللهِ المَلِكْ....

لكنّما لسْتَ المُحَنَّكْ.

إنَّ بنية النَّهي من خلال «لا النَّاهية» في قول الشاعر: «لا تسدَّ الباب إنْ هبَّتكَ ريح» ؛ تقف دالاً سيميولوجياً تفكيكياً ؛ يدمِّر بنية الأمر، وينفي وجودها، في المثل الشعبي السائر شفاهةً على ألسنة العامَّة: «الباب إلِّلي يجيلكْ منُّهْ الرِّيحْ سِدُّهْ واستريْحْ»، وفق تحوُّلٍ للخطاب شكلاً ومضموناً. فمن حيث الشكلُ - علاوةً على التحوُّل من بنية الأمر التي تدمِّرها وتفكِّكها

بنيـة النَّـهي – نرى الشاعر يفسح لشيء من الانزياح اللغوي، عمَّا هو معياري في قواعد النحو والصرف ؛ حين يستحيل الفعل «هبَّ» من اللزوم بفاعلية الرِّيح، إلى متعد، وتستحيل الريح إلى فاعل يتقصَّد/ تتقصَّد الشاعر لتقتلعه، ليتحول من خلال ضمير كاف الخطاب – بوصفه مرجعيَّةً إليه على غير معايير اللغة – إلى مفعول به متقصَّد لرياح غادرة تريد أنْ تقتلعه، ويولِّد الانزياح اللغوي – على هذا النحو – من مغايرة «النَّحويَّة» سبيلاً إلى بناء «الشِعريَّة»؛ ما يكرِّس لحالة من تجاوز التَّعدي بمفهومه النحوي ؛ إلى التعدي بمفهومه الشعري، جوراً وعدواناً.

لذلك كان منطقياً مع هذا الانزياح اللغوي؛ أنْ يتخلَّق – وفق ردِّ الفعل – مضمونٌ مغاير، يتحوَّل معه الخطاب من سياق سلبيٍّ؛ كان مَضْرِباً للمثل في التراث الشَّعبي، يُقِرُّ معاني السلبيَّة مصانعةً/ خوفاً/ ضعفاً، أمام رياح يمكن أنْ تقتلع الضعفاء الذين لا حول لهم ولا طَوْل ؛ فيذعنون إليها بسدِّ أبوابهم حيالها حتى تنقشع ؛ إلى حالة من القوَّة/ التَّحدي من قِبَل ذلك الولد الصعيدي، الذي لا يذعن مستسلماً لرياح الظلم، وإنْ أدَّى به ذلك إلى شيءٍ من المشقَّة والمعاناة، ومحاربة الظلم بالظلم، عبَّر عنه الشاعر في بناء تصويري ؛ يستمرئ طاقات اللغة، في تحويل وتفكيك بنية المثل من العاميِّ إلى الفصيح، ومن المهمَّش المبذول، إلى الفصيح المصوَّر فنياً.

يمكن أن نلمح مصداقية ما سبق ؛ من خلال تجسيده للوجع سيفاً يقارع به رياح الظلم والظالمين، وتشخيصه للظلم ظالماً، كل ذلك عبر تناسل لغوي في بنىً مسجوعة إيقاعاً، لمعايشة المعنى المغاير لمقصود المثل الشعبي، من خلال التناص العكسي، في تحوُّلٍ من سياق سلبي، إلى سياق إيجابي ؛ يكشف عن جانب أنثروبولوجي في طبيعة الإنسان المعاصر، وسوسيولوجي في طبيعة المجتمع الذي يترصَّد له، عبر رياحه القاتلة.

وعبر مشهدٍ آخرَ ؛ ينقلنا الشاعر – و لم يتفلت بعدُ من وعيه تفكيك

مرامي المثل الشعبي أداةً ورؤيةً – إلى حيث التناص القرآني، ما يفسح لانزياح يغاير المقصود المنزَّل سبباً للقرآن الكريم، ونحن نستدعي– مع قول الشاعر: (لا تسُدَّ الباب إنْ رووِدْتَ قسراً) – قوله تعالى: ﴿ **وراودتْهُ التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقَت الأبوابَ وقالتْ هَيْتَ لك قال معاذَ اللهِ إنّه ربي أحسنَ مثواي إنه لا يُفْلِحُ الظّالمون** ﴾(3).

«فإذا كان سيدنا يوسف عليه السلام قد روود قسراً وسُدَّت أمام مهربه إيماناً وتقوى – بشكلٍ قسريٍّ أيضاً – أبواب قصر امرأة العزيز، التي راودته عن شرفها، ومن ثَمَّ – لولا أنَّ الله عافاه – عن شرفه زناً وفاحشةً ؛ فإنَّ الأبواب والمراودة عند أبي دومة تتخذ سبيلاً أخرى... إذ إنَّ مقدَّرات الأبواب هنا جعلها الشاعر بيد الولد الصعيديّ/ الشَّرف/ المبدأ، فلم تعد مقدَّرات سدِّها بيد امرأة العزيز كما هو الأمر في الآية، إنما هي بيده، فعليه إن راوده أذناب مجتمعه عن شرف خصومته، والتنازل عن مبادئه، ومساومته على ألا يسدَّ الباب غِرّاً غيرَ محنَّك ؛ ألا يفعل»(14).

ووفقاً للمواقف السابقة ؛ يعلن أبو دومة – على عكس مرامي المثل في الموروث الشعبي توافقاً مع مفاهيم سلبيَّة – موت من سدُّوا هذا الباب قبله، وبقي الباب شاهداً على ضعفهم البشري، ممن هم على شاكلة امرأة العزيز؛ التي نكصت في أوَّل أمرها عن فعل مواجهة سقطاتها؛ بينما الشاعر سيعيش مرفوع الرأس؛ بوصفه ملكا كيوسف، فيه من أفعال أولي العزم من الرسل، تحملٌ للأوجاع، ومجابهة الجور بالظلم.

وكم كان أبو دومة دقيقاً وهو يستلهم من قصة يوسف عليه السلام جانب المُلْك ومجابهة الظلم بحذرِ مَنْ يفقه الفارق في التشبيه بين بشرٍ ضعيفٍ مثله، ونبيٍّ في مكانة يوسف عليه السلام. فهو إن شابهه في عزمه ومجابهته للظلم مِلكاً ونبياً ؛ فهو في النهاية – حيال من يناوئونه – مِلكٌ غير محنَّك

حنكة الأنبياء، وبخاصة إذا سدَّ باب الريح. وهذا من الشاعر حديثٌ مرهِصٌ، لتناصات أُخرَ مع موروثه من الأمثال العربيَّة، التي اتخذت طابعاً شعبياً، ينتِجُ من خلاله مزيداً من الدلالة. وذلك حين يقول:

أزِحْ

وامتَشِقْ

شُقْ

ما أنتَ «سنمّارَ» وإنْ شُبِّهَ لَكْ

ظَنَّ مَنْ ألقاكَ من صرحِكَ كسَرَكْ،

ضَيَّعَ مأمَلَكْ...

أو غدْرُهُ قد هَدَّ جسمَكَ،

هدَرَكْ...

أو هَدَّرَكْ

ليتَهُ يدري،

أنّهُ أبهجَ عِلمٍ علَّمَكْ.

إنَّ الشاعر يستدعي في هذا المقطع المثل الشعبي الذَّائع: «جزاء سنمَّار»، ويستدعي معه – على نحوٍ مغاير – قصته، لكن بما يكسر أفق انتظار المتلقي، عبر بنية النفي، بوصفها دالاً سيميولوجياً، يصنع للنص دلالاتٍ وشعرياتٍ متباينة عمّا هو مألوف ومتوقَّع، من قصَّة سنمّار. إنَّ رؤيةَ أبي دومة شاعراً، وقراءَته للمثل– كما سيتبين من تحليل المقطع – تفترض توافقاً مع رؤية د. معجب العدواني «قراءةً لهذا المثل تجاوز الدلالة الشَّائعة، وهي الدلالة السَّائدة التي كرَّستها الثقافة لدى متلقي هذا المثل، بوصفه مجازاة الإحسان بالإساءة، ومقابلة عمل الخير بالشَّر، وقد نتج عن ذلك صورتان: صورة أولى مؤطّرة بالبراءة وطيبة القلب، وهي صورة البنَّاء سنمَّار، أمَّا الصورة الأخرى؛

فهي صورة مختلفة؛ يظهر فيها النعمان مُكَشِّراً عن أنيابه، ويحمل معالم الشَّرِّ والإساءَة»[15].

يبدأ الشاعر المقطع مستثمراً من المقطع السابق أفعال النّهي والأمر؛ التي تذرَّع بها سبيلاً إلى حفز الولد الصعيديّ على فعل المجابهة، وقد نعته بصفة الملك عزماً من فعل الرسل، غير أنَّه ملك غير مُحنَّك، ولكي يداوي عدم حنكته ضعفاً وقلَّة حيلة؛ طفق يأمره بأفعالٍ محفِّزة – وقد فتح باب الريح لمجابهة ما قد حُمِّلت به من أسباب العدوانيَّة –، فَلْيَزِحْ أعداءه من طريقه، ولْيمتشِقْ سيف المجابهة في وجههم ليعيش عزيزاً وإن ضَنِي، ولْيُشُقَّهم ويشقَّ من بينهم طريقاً جديداً للقوَّة.

وإرهاصاً بما سبق؛ يستدعي الشاعر شخصيَّة «سنمَّار»، ومعها المثل الذَّائع «جزاء سنمَّار»، لكن بأيَّة كيفية؟!. إنَّ سنمَّار هنا ليس هو سنمَّار الغِرّ، الذي لم يَحْدُ على مهارة صنيعه، وعبقريَّة فنِّه، بالحيطة والحذر حنكةً ودهاءً، في تعامله مع مكر ملوك عل شاكلة النعمان. إنَّه سنمَّار معاصرٌ، عمِل الشاعر على تغييبه بصورته التي ألفها المتلقي، من خلال نفي أنْ يتشبَّه الولد الصّعيديّ به، وفيه من ذكائه وعبقريته – تماهياً – الشيء الكثير. وهذا ما أراد أنْ ينفيه الشاعر، موتاً لسنمَّار في الموروث الشعبي القديم، ليُحييَ سنمَّار آخر مغايراً.

هذا وقد تذرَّع أبو دومة بشعرية اللغة والصورة معاً؛ لنفي شخصيَّة سنمَّار القديم، وإحياء سنمَّار الجديد/ الصعيدي المعاصر. فعلاوةً على بنية النفي بـ «ما الحجازيَّة»؛ نراه يعضِّد رؤاه ومفاهيمه بالتناص القرآني، دعماً لموروثه من المثل الشعبي، من خلال قوله: «وإنْ شُبِّهَ لك»، الذي يستدعي من القرآن قوله تعالى: ﴿ **وقولهم إنّا قتلنا المسيحَ ابنَ مريمَ رسولَ الله وما قتلوهُ وما صلبُوهُ ولكن شُبِّهَ لهم وإنَّ الذين اختلفوا فيه لَفِي شكٍّ منه ما لهم به من علم وما قتلوهُ يقيناً** ﴾[16].

إنَّ الآية الكريمة – كما هو معروف من كتب التفسير – تشير إلى أنَّ من رفعه الله إلى السماء يقيناً هو عيسى عليه السلام، وأنَّ من صُلب – بوشايةٍ من

خائن من حواريي عيسى – هو مَنْ ألقى الله عليه شبه سيدنا عيسى، على عكس ما كان يظنُّ اليهود وبعض النصارى. وهنا يتكئ الشاعر على هذا القَصص القرآني، مستثمراً الجانب الإيماني عند الولد الصعيدي، الذي أنزله منزلة حواري عيسى المصلوب، شبيهه الذي صار رمزاً للتضحية والفداء، نافياً ومحذراً الولد الصعيدي أنْ ينزل – إنْ هو صدَّق أنه سنمَّار الغِرّ الضعيف غير المحنَّك – منزلة الجهلة من اليهود والنصارى؛ الذين قالوا بيقينية صلب عيسى.

ومن دال اليقين إلى دال الظَّن؛ ينقلنا الشاعر إلى ما يتذرَّع به لغةً وتصويراً، إلى حيث نفي صورة سنمَّار القديم الغِرّ غير المحنَّك، ويمهِّد حياله إلى نفي النعمان ونفي قصَّة المثل القديم، وينفي معهما مألوف ما ينتظره المتلقي. وذلك حين يجعل من حكاية إلقاء سنمَّار من أعلى قصر النعمان (الخورنق) صرعاً له – ليضيع معه سر بناء القصر؛ فلا يبني مثله لغيره – كأنْ لم تكن، وقد أدخل الشاعر قصَّة إلقاء سنمَّار مكسَّرَ العظام مهدود الجسم مشجوج الجبين؛ في عداد الظَّنِّ نفياً لموته، وذلك حين يعلن الشاعر قائلاً: «ظَنَّ من ألقاك من صرحك كسرك.. ضيَّعَ مأملَك... أو غدرهُ قد هدَّ جسمَكَ هدرَك.. أو هدَّرك... ليته يدري بأنَّ أبهَجَ علمٍ علَّمَكْ».

إنَّ أمل الولد لن يضيع في سعيه إلى حياة كريمة عزيزة، مهما كالت له يد النعمان الغادرة، التي غيَّبها الشاعر ذكراً، وجعلها ذكرى؛ غيَّب معها قصَّة سنمَّار الغِرّ القديم، الميِّت غدراً، إلا من عِبرَةٍ متجدِّدة، تولِّد الحياة في سنمَّار الجديد/ الولد الصعيدي، من الموت في سنمَّار القديم/ صاحب القصَّة المعروفة من المثل، وذلك حين يُقِرّ الشاعر: بأن فعل قتل النعمان لسنمَّار القديم ظَنٌّ كاذب، إذ إنَّ ما شجَّه منه التأم، بدافعٍ من الفعل الروحي، سعياً إلى أن يكون سنمَّار الجديد الذي فقه العبرة، وقد وعاها علماً أبهجَ، ودرساً من دروس مجابهة الظلم والغدر، وهذه معانٍ يستلب بها أبو دومة سنمَّار القديم، ويقرُّها أكثرَ بقوله:

لستَ سنمّارَ...

ولم من شاهقٍ أُلْقيتْ...،

إنّما أنتَ المُغَرْيَنُ من مياهِ الرّبِ

إنَّ الانزياح اللغوي صرفاً ونحواً، يلعب دور البطولة لنفي سنمَّار القديم، ومعه النعمان، ومعهما قصر الخورنق ؛ وكأن الجريمة القديمة لم تقع من خلال ورودها في المثل القديم الذي مات، ألا وهو «جزاء سنمَّار». لقد صارَ سنمَّار آخر مقدَّساً، مخلوقاً طينياً مغريناً من مياه الرَّبِّ عزَّ وجلَّ، فيه من قداسة حواريِّ عيسى. فكيف لعب الانزياح اللغويُّ دوره؟!.

لقد لجأ الشاعر إلى «بناء نحوي أسلوبي مغاير لما عرفناه وألفناه نحواً وبنيةً، وذلك في قوله: (ولم من شاهقٍ أُلْقيتْ)، على هذا الترتيب النحويِّ العجيب: أداة جزم وقلب + جار ومجرور متعلِّق بالفعل الماضي المبني للمجهول (أُلْقيتْ) + فعل ماضٍ مبنيٌّ للمجهول)، والترتيب المألوف للجملة ؛ أنْ تأتي على النحو التالي: (ولم تُلْقَ من شاهقٍ)، تركيزاً على نفي الحَدث عن المُحْدث (نائب الفاعل المجهول) أولاً، جاعلاً – في الوقت نفسه – ذلك المكان الذي عبَّر عنه الجار والمجرور (من شاهقٍ) يتعلق نحواً وبنيةً ومعنىً بالمحدث المجهول (النعمان)، الذي عبَّر عنه بالفعل المبني للمجهول (أُلْقيْتْ)، لينفي بذلك ويمحو مكان الجريمة، ويجعله مجهولاً، وكذلك الأمر بالنسبة لفاعل الجريمة المجهول، في جريمةٍ كأن لم تكن، لأنَّ مكانها معدوم»(17).

إنَّ أبا دومة غيَّب المثل وغيَّب معه حكايته كسراً لأفق التلقي، مثله في ذلك مثل الشعراء المبدعين، الذين جاء شعرهم استدراكاً فنياً يستتبع الحكاية، وفق تناص عكسيٍّ يفكِّك مفاهيمها ؛ ليثبت أخرى، تصنع شعريتها الجديدة، وعلى هذا وفقاً لبكارة التلقي ؛ يكون «استتباع الشعر والمثل للحكاية؛ يعني حضوراً شمسياً، في حين تتحوَّل الحكاية إلى حكاية قمريَّة، وحضور الشعر الشمسي غابت معه دلالة الحكاية، ليقتصر المتلقي على دلالات البيت الشعري.

ومع اختلاف الترتيبِ المنطقي – إذْ يَرِدُ الشعرُ تالياً في النّص– إلا أنَّ حضور البيت تالياً للحكاية ؛ يأتي محدِّداً لدلالات الحكاية ، ليبدأ المتلقي في استنبات دلالات جديدة، بحضور البيت الشعري»(18).

إنَّ هذه الدلالات التي يستنبتها المتلقي؛ جاءت من مفهوم المغايرة لما استقرَّ به المثل في فكر كثير من المتلقين ووجدانهم عبر الزمن، فقد كسر الشاعر مفاهيم التقينا معها، مثل: إنَّ «لغة المثل قد أحيطت في حمى الأمثال فلا تُنتَهك حرمتها بالتغيير والتبديل»، كما استقرأ ذلك من قبل د. عالي القرشي. وفي هذا السياق، نقرر أنَّ بعض الشعراء المعاصرين استطاع أنْ يباين – من خلال لغة مغايرة – التجربة المحيطة بالمثل، فلم يعد – وفق هذه المغايرة – «يستصحب المثل هذه التجربة في حفاظه على لغة الضرب الأول له، وفي حمل تلك اللغة الإشارات المرتبطة بهذه التجربة، إما في الشخصيَّات، أو في المكان، أو نحو ذلك ممَّا يرتبط بالتجربة، فعبر لغة المثل تسافر تلك التجربة، وتجاوز زمانها ومكانها، ومن خلال الضرب المتكرر لها ؛ تظلُّ ذات تأثير في نفوس متلقي المثل»(19). وهذه رؤىً تجاوزتها تجربة شاعر كأبي دومة على مستوى الشخصيَّات والزمان والمكان، وفق تحليلنا لنصِّه.

ولا يقف توظيف الشاعر المعاصر لموروثه الشعبي عند الأمثال الفلكلوريَّة العربيَّة، بل إنه يستثمر المقولات الشعبيَّة في سياقاتها المختلفة، تلك التي تشيع شيوع الأمثال، تستدعيها المواقف، وتشيعها الرُّؤى تكريساً لحالات شعوريَّة متباينة، بين الحميميَّة والجفاء، أو الوفاء والغدر مثلاً. فمن المقولات الشعبيَّة التي تكرِّس لعلاقة حميميَّة، دونها الجفوة والنكران ؛ قول العامة من الناس: «إحنا واكلين خبز وملح مع بعض»، تعبيراً عن بساطة الأشياء التي تكرِّس لحسن المعاشرة، اجتماعاً عليهما طُعْمةً لسواد الناس، حتى صارت العلاقة بين الخبز والملح رمزيَّة لحميمية التواصل. استغلَّ طاقتها على المستوى الإنساني (الأنثروبولوجي)، والاجتماعي (السوسيولوجي)، والنفسي (السايكولوجي)،

كثير من الشعراء المعاصرين، وصنعوا منها شعريَّة قصائدهم، على مستوى الرُّؤية والأداة.

ومن هؤلاء الشعراء المعاصرين إبراهيم زولي ؛ الذي كرَّس لهذه المقولة ؛ من خلال قصيدة، التمسها فيها عنواناً ناطقاً بشعريَّات مخيِّبة لمألوف أفق التوقُّع، وهي قصيدته المعنونة بـ «كما يحتفي الخبز بالملح»، من ديوانه «الأجسام تسقط في البنفسج»[20]، التي يقول في مطلعها:

المدينةُ نائمةٌ بعدَ

منتَصَف الّليلِ

منذورَةٌ للحنيْنِ الفصيحْ

لسْتَ وحْدَكَ

في هذهِ السّاعة الآثمَهْ

القصيدةُ واقفةٌ

قُرْبَ بابِ الخليلِ بن أحمَدَ

(هل تدخلينْ)

إننا حيال هذا المقطع الذي تشكِّله «الزَّماكانيَّة» ؛ أمام زمانٍ ومكانٍ يتشكَّلان في تصوُّرٍ،يتماهيان فيه،بين معاصرٍ ؛ تمثِّلُهُ مدينة نائمة بعدَ منتصف الليل، في مقابل سحيقٍ ؛ تمثِّله قصيدة واقفة بوصفها مكاناً عند زمن الخليل بن أحمد، وبين الزمانين والمكانين ؛ يهوِّم بنا الشاعر مع مواقف ورؤىً، أقرب إلى عالم سريالي، ترسمه لوحةٌ أقرب إلى حلم يقظة.

إنه يشخِّص المدينة نائمةً بعد منتصف الليل ؛ جاعلاً إيَّاها – وفق تصوُّرٍ أوَّل في التلقي – امرأةً جميلةً، منذورة لحنينٍ وصفه الشاعر بكونه فصيحاً، ولنا أن نفهم من هذا الوصف الكاسر لأفق التلقي – وصفاً للحنين بالفصاحة – أنه حنين يغري الشعراء أمثاله، بنظم قصيدة تكرِّس الفصاحة مبنىً

ومعنىً، وربما كان وصفه للحنين بكونه فصيحاً – في صورة تجريديَّة ناطقة – وصفاً له ما بعده، ما يكشف شيئاً من غموضه الشاعر، في آخر قصيدته.

ثمَّ يفاجئنا الشاعر – عبر أسلوب الالتفات مخاطباً ذاته – بأنه ليس وحده في هذه الساعة التي وصفها – وفق ما يكسر أفق التَّوقُّع أيضاً – بأنَّها آثمة، بل تجاوره قصيدة – لم تتخلَّق بعد – واقفة قرب باب الخليل بن أحمد، داعياً إيَّاها – في صورةٍ أقرب إلى التوسُّل – أن تدخل.

إننا إذا ما ربطنا – تأويلاً – بين وصف الشاعر لهذه الساعة الآثمة التي تجاوزت منتصف الليل، وبين وقوف القصيدة في ذات الساعة عند باب الخليل ؛ يدعوها الشاعر عبر استفهام إنشائي توسُّلي استعطافي ؛ لاستقرَّ عندنا إحساس بحالة أقرب إلى فعل (المراودة) للقصيدة ؛ التي يخاتلنا الشاعر بوصف زمنها بحالة من الإثم. إنه تعبير وتصوير غامض عن حالة من القلق والاغتراب، بين الشاعر وقصيدة لا تطاوعه، عبَّر عنها زمنياً – في مخاتلة – بساعة إثم. وليس آثَمَ للشاعر – على هذا النحو – من قصيدة عصيَّة على فعل المراودة زماناً، لا تتخلَّق عبر تعبير فصيح رؤيةً وأداةً، وفي المقابل نراه يعبِّر مكاناً عن هذا الشعور الغامض ؛ بما يكرِّس لوصف القصيدة واقفةً، وكما نعلم أنَّ الوقوف يمثِّلُ حالةً استاتيكيَّة ميِّتة، دونها ذيوعها حركةً وانتشاراً وتلقياً وتأويلاً، وفق حالة ديناميكيَّة فاعلة. ولكن لماذا جعل الشاعر القصيدة – التي لم تتخلَّق بوصفها حالةً شعريَّةً – واقفةً عند باب الخليل بن أحمد؟!. ربَّما اتضح ذلك من المقطع الأخير التالي، حين يقول زولي:

المُتَدَارَكُ يحملُ معطَفَهُ

في ليالي الشّتاءِ

يَضِلُّ الطَّريقَ إلى غرفتي

– غادرتْكَ الكتابةُ في آخرِ العُمرِ

أنتَ الذي غسلَتْكَ المليحاتُ

ثُمّ التجأْنَ إليكَ

وكنتَ تُعاشِرُهُنّ

كما يحتَفِي الخُبزُ بالمِلْحِ

والأرْضُ

بالمطَرِ

الموسِميّ

إنَّ المتداركَ بحرٌ لم يخترعه الخليل ؛ إنَّما تداركه عليه الأخفش،وسمَّاه «المتدارك»، وإذا عرفنا أنَّ القصيدة التي نحن بصددها نُظمَتْ على المتدارك؛ أدركنا شيئاً من المعنى يتكشَّف من غَوْرٍ بعيد، ربَّما فسَّر لنا سرَّ وقوف القصيدة – المنظومة على المتدارك – عند باب الخليل متهيِّبةً مغتربةً، منقوصة المعنى/ الرؤية/ الشكل/الأداة ؛ يراودها الشاعر عن نفسها دخولاً؛ عبر أسلوب استفهامي إنشائي ؛ يكرِّس لحالة ديناميكيَّةٍ، تفعِّل استاتيكيَّة القصيدة، ولكنها لا تدخل!.

ولكي يقرَّ زولي حالة العصيان والتّأبي التي تمارسها ضدَّه القصيدة شاعراً؛ نراه يتماهى– على نحوٍ من الأنحاء – مع الخليل، من خلال بحر المتدارك المتماهي بدوره تأبياً مع قصيدته المتأبية التي سكنته، ندرك ذلك من خلال تلك الصورة التشخيصيَّة، التي أنسنت المتدارك شخصاً مقروراً، أقعده الوقوف – بفعل برودة الشتاء استدفاءً بمعطفه – عن أن يهتدي إلى غرفة الشاعر. وهنا قد يحقُّ للتأويل أنْ يرمز بالمعطف إلى تلك القصيدة التي تتأبى أن تتلبَّس المتدارك بحراً ؛ يكسبها هُويَّتها إيقاعاً، وقد فقدت هويتها التي تقيمها حالةً شعريَّةً، قوامها الرؤية والأداة. ولنا في المقابل أنْ نرمز للغرفة بمنطقة الإلهام المُعطَّلة في فكر الشاعر، تلك التي تتأبّى عليه أنْ يُبدع.

ووفقاً للتصوُّر التأويلي السابق ؛ يمكن أن نتلمَّس من غورٍ بعيدٍ في

التأويل – يعوز الشعراء المعاصرين – تلك العلاقة المسكوت عنها – في نسغ النص – بين إبراهيم زولي والخليل بن أحمد. فإذا كان الخليل هو صاحب الفضل في اختراع العَرُوْض دون أن يكون شاعراً ينظم الشعر ؛ فكذلك يكون زولي وقد تأبت عليه القصيدة – بالرغم من كونه شاعراً – أن تراودها ساعة إلهام؛ لتتخلّق إبداعاً، وكأنه والخليل يتساويان في العلم بالعروض ؛ الذي لا يخلق بمفرده شاعراً، ومن ثَمَّ لا يخلِّقُ شعراً، يستحق أن يُوصَفَ به كونه شاعراً.

وربَّما كرَّس الشاعر بهذه الرؤى العبقرية المسكوت عنها – في غموض شفيف – للحظة الكشف؛ التي عبَّر عنها بقوله: «غادرتكَ الكتابةُ في آخرِ العمرِ»، تصويراً يشخِّص لحظة الإبداع قصيدةً مكتوبةً، وقد فرَّت من الشاعر في أُخريات عمره، وكأنه يستقرئ المستقبل، من خلال قسوة الحاضر.

وبهذا يمهِّد الشاعر لأحفل لحظات قصيدته تكريساً لشعريتها، من خلال توظيفه للمقولات الشعريَّة، ربطاً بنيوياً محكماً بين أوَّلها وآخرها؛ حين يلجأ إلى مفارقة زماكانيَّة تصويريَّة، بين الحاضر والماضي، طرفها الأوَّل: ذلك الزمن المُتَخيَّل مستقبلاً، وقد غادرت الشاعر لحظات الإبداع، بوصفها قصائد تُقِرُّ بشرعيَّة وجوده شاعراً، وطرفها الآخر ؛ جعله الشاعر زمناً ماضياً يستوعب تاريخ وجوده. لكن بأيَّة كيفيَّة؟.

إن الشاعر – من خلال مفارقة زماكانية فادحة – ينعى حاضره الذي غادرته فيه الكتابة/ القصائد/ الإبداع، تنبؤاً، وقد كان من المفترض أن يصقل تقدُّم الزمن تجربته الشعريَّة رقياً، ولكنها المفارقة الفادحة التي نكأت جرحه؛ استرجاعاً لزمن ولَّى،كانت القصائد فيه طوع إلهامه. وقد عبَّر الشاعر عن هذه الحميميَّة بينه وبين القصائد؛ بأن صوَّرهنَّ – فيما يزعم ذوقي – مليحات يتودَّدْنَ إليه، ويخطبْنَ ودَّه،حين يغسلن (يُجَلِّينَ) فكره، ثمَّ يلجأنَ إليه وقدْ تطهَّر – بلحظات الإبداع والإلهام – لمعاشرتهنَّ إبداعاً، فيولِّدْنَ مزيداً من

القصائد، ومزيداً من الإبداع، وكم كان الشاعر موفَّقاً وهو يخاتل وعينا بهذا البُعد الشَّبقي، الذي يثوي خلفه، ذلك المسكوت عنه في ضمير الإبداع.

وهنا توقفنا لحظة المعاشرة/ التجلي المفقود/ الإلهام الضائع؛ مع اللحظة الفاصلة التي تلتقي فيها القصيدة بوصفها خاتمةً، مع العنوان بوصفه نصاً موازياً صانعاً لشعريتها، من خلال التوظيف المغاير والمبهر للمقولات الشعبيَّة التي تعبِّر عن الحميميَّة؛ يجسِّدها عنوان مثل: «كما يحتفي الخبز بالملح». إن فعل المعاشرة بما يجلِّي – إيحاءً – لحظة الحميميَّة/ التواصل/ الديمومة، بين الشاعر وقصائده؛ إنما يجعل (المعاشرة) مشبَّهاً في صورة تشخيصيَّة، طرفه/ طرفها الآخر (المشبه به): هو المقولة الشعبيَّة (الخبز والملح)؛ لينجلي التشبيه من خلال الصورة التشخيصيَّة التي يجسّدها قولنا: «كان الشاعر يعاشر قصائده، كما يحتفي الخبز بالملح، وكما تحتفي الأرض العطشى بالماء».

إن توظيف شاعر معاصر كإبراهيم زولي – ومن قبله أبودومة – لمقولات شعبيَّة، يجعلها بنيةً سيميولوجيَّةً دالةً، بوصفها عنواناً لقصيدته، يتغلغل فيها حتى خاتمتها؛ إنما يأتي – في زعمي – إيماناً من الشاعر المعاصر بدور الموروث الشعبي مُسْعِفاً لتكريس لحظة من لحظات الواقع المعيش، في لحظة تفقد فيها الأشياء حميميتها؛ ليلتقي صدق الواقع مع صدق الفن، فما بالنا إذا كان المفتقد يصنع مقدَّرات وجود الشاعر الذي لم يستطع – كإبراهيم زولي – أن يفي بنذره للمدينة الرومانسيَّة حنيناً وحميميَّةً، بتجلية جمالها، في عبارات فصيحة، يستوعبها قصيدُهُ، الذي ظلَّ يتأبى عليه – متخيَّلاً في صورةٍ وجلةٍ – في آخر عمره.

ولمَّا حار في تشبيه حميمية اللحظة التي كانت تأتيه فيها القصائد طواعيةً؛ لم يجد الفصاحة تسعفه، فجعلها تتجلَّى في حميميَّة الواقع الشعبي المعيش، من خلال احتفاء الخبز بالماء، مسترجعاً بها – طقساً وممارسةً شعبيَّةً – فعل الديمومة، سرمديَّةً في التواصل، بين البشر والمواقف، والأشياء (وأولها

القصائد)،مقدماً بهذه المقولة الشعبيَّة تشبيهاً،على صورةٍ أخرى تتبدى أقل احتفاءً بها في الموروث الشعبي تعبيراً عن فرحة العامة بها، وأقصد صورة: «احتفاء الأرض بالمطر الموسميّ».

لقد نجح شاعر مثل إبراهيم زولي في أن يرُدَّ شيئاً من الاعتبار للموروث الشعبي ؛ مقاربةً ومصالحةً بينه – من منظور يتصوره ثقافةً مهمَّشة دونيَّة – وبين الثقافة التي كرَّست للأدب القومي، في صورة «علاقة قوامها التنوُّع في إطار الوحدة، وهي علاقة من شأنها أن تثري فنون الأدب العربي القديم والحديث على سواء، وأن تسدَّ ما وقع فيه الأدب الرسمي ذاته من نقص، ومن ثغرات إبداعيَّة وفنيَّة، لتؤكِّد – بهذا المعنى – حيويَّة الأدب العربي، وثراء فنونه الموروثة، وتنوعها، وقدرتها التعبيريَّة عن الهم الفردي الذاتي والهم الجمعي الموضوعي...، ومن شأن هذه الرؤية الجديدة والمعاصرة التي آمن بها البعض، وآمن معها بجدوى الإبداع الشفوي ؛ أن (تَفُكَّ) عقدة الدُّونيَّة الإبداعيَّة في الأدب العربي، وأن تعيد إلينا الثقة بذواتنا وتراثنا، بعيداً عن التبعيَّة الصارخة للثقافة الغربية، باعتبارها ثقافة المركز المهيمنة»[21].

ولم يكن توظيف الشاعر المعاصر لموروثه الشعبي على مستوى الأمثال والمقولات الشعبيَّة فحسب؛ بل تعدَّاه إلى توظيف المعتقدات الشعبيَّة عند العامة؛ ليبني – بما توحي به من ظلال تعيد قراءة الواقع المعيش – قصائده؛ تستقرئ مثالبه؛ وفق حالة شعريَّة فريدة، وذلك على نحو ما فعل الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، في قصيدته «مقتل صبيّ»، من ديوانه «مدينة بلا قلب»[22]، حيث يبدأها بقوله:

الموتُ في الميدانِ طَنْ

الصّمتُ حطّ كالكَفَنْ

وأقبلتْ ذُبابةٌ خضراءْ

جاءتْ من المقابرِ الرِّيفيّةِ الحزينةْ

ولَوْلَبَتْ جناحَهَا على صبيٍّ ماتَ في المدينهْ
فما بَكَتْ عليه عَيْنْ

إننا حيال صراع خفيٍّ تحكمه العلاقة بين المدينة والقرية ؛ عبر قصيدةٍ ينتصر فيها الشاعر للقرية، من حيث حميمية العلاقة الإنسانيَّة، تجاه أحفل لحظاتها، وهي لحظة الموت، فما بالنا إذا تعلَّقت بموت صبيٍّ، بل بمقتله مصروعاً بين ظهراني مدينة ؛ جعلها الشاعر من خلال ديوانه: «مدينة بلا قلب»، ولكي يكرِّس الشاعر لواقعيَّة حميميّة القرية تجاه أبنائها/ أطفالها الذين صرعتهم المدينة تحت عجلات سيَّاراتها ؛ نراه يتذرَّع بالموروث الشعبي من المعتقدات التي شاعت أكثر في القرى ؛ تعبيراً عن تلك العواطف الجيَّاشة حنواً، وصِدقَ مشاعر.

فعلى حين طنَّ الموت، وحطَّ الصمت القاتل، عبر تصويرين تشخيصيين، يعكسان حالات من سكون المشاعر وموتها حيال مصرع صبيٍّ في «مدينة بلا قلب» ؛ نرى – وفق المعتقد الشعبي – ذبابةً خضراء جاءت لتوِّها من المقابر، التي تعمَّد الشاعر أن يجعلها – تعبيراً عن قصر الحميميَّة – ريفيَّةً حزينة صادقة المشاعر، لتسارع بلولبة جناحها على الصبيِّ المصروع، بما يوحي به فعل اللولبة من احتضانٍ وحنوٍّ أموميٍّ فطريٍّ، حيال المغدور به في مدينة ؛ لم تبكه فيها عين. إنَّ هذه الذبابة «ترتبط بطقسٍ من طقوس الريف، حيث الاعتقاد الشائع بأن الذبابة الخضراء رمز روح الميِّت، غير أن ارتباط الخضرة بلون الذبابة دون بقيَّة الألوان، وارتباطها بعالم الروح ؛ يخلع عليها صفة قدسيَّة، حيث الخضرة السندسيَّة لباس أهل الجنَّة، وإذا ما ربطنا هذه الخضرة السندسيَّة بمقتل الصبيّ غريباً ؛ لَتَحوَّل مقتله إلى استشهاد، يمكن أن توحي معه الخضرة لون الذبابة/ الروح ؛ بما لا حصر له من الإيحاءات الروحانيَّة»[23].

ولكي يوغل الشاعر في استغلال طاقات الموروث الشعبي بوصفه معتقداً ؛ نراه يستنطق أهل المدينة بألفاظ تشيع بين العامة من الشعب، حيال

المواقف الإنسانية المؤثرة المثيرة للشفقة. لكن بأي إحساس؟!. يقول حجازي تكريساً لهذا:

العجلاتُ صفَّرَتْ،توقَّفَتْ

قالوا:ابنُ مَنْ؟

ولم يُجِبْ أحَدْ

فليسَ يعرِفُ اسمَهُ هنا سِواهْ

يا وِلْدَاهْ

قِيْلَتْ وغابَ القائلُ الحزينْ

والتَقَتِ العُيُونُ بالعُيونْ

ولم يُجِبْ أَحَدْ

فالناسُ في المدائنِ الكُبرى عَدَدْ

جاءَ وَلَدْ

ماتَ وَلَدْ

الصَّدْرُ كانَ قدْ هَمَدْ

إن المشاهد السابقة تنطق بأفعال سلبيَّة حيال مقتل الطفل القرويّ مصروعاً في مدينة بلا قلب، لا تساوي - في ردَّةِ فعلها - حجم الكارثة والمأساة.إنهم يكتفون بالسؤال عن نسبه (قالوا: ابن من؟)، ولأنه من طبقة الكادحين النكرات ؛ فلم يُجِب أحد، لأنه لا يعرف اسمه هنا سواه. وهنا يسوق الشاعر تلك المقولة الشعبيَّة المحمَّلة بظلال شعبيَّة موحية بالشفقة والغُصَّة والإحساس بالألم والفقد، حيال هذا الصبي المغترب المصروع، وهي مقولة: «يا وِلْدَاهْ».

ولكن الشاعر يفرغ هذه المقولة من محتواها ؛ على مستوى الفعل الإنساني صدقاً في المشاعر والأحاسيس، تعبيراً عن سلبيَّة الفعل، تجاه معسول

صدق القول، عبر مفارقة فادحة، وذلك حين جعل قائلها مجهولاً غاب وسط زحام مَن التقت عيونهم في صمتٍ سلبيٍّ ؛ لم يُتَرجَم في صورة فعل أو ردَّة فعلٍ حيالَ الحدث الكارثيّ، محاولةً لإسعاف أو إنقاذ الصَّبيّ. وهنا يستنطق الشاعر دواخلهم السلبيَّة متبلِّدة الشعور، في قوله: «فالناسُ في المدائنِ الكبرى عدد... جاء ولد... مات ولد»، وفق إيحاءٍ بكثرة من يموتون من الصبية، ولا تكترث بهم المدينة، ولا ساكنوها.

ولأن صدر الصبيّ قد همد، ولم تُجْدِ حياله مقولةٌ شعبيَّة، كان من المفترض أن يكون لها مفعول السحر، إظهاراً وحفزاً للمشاعر المتحجِّرة ؛ نرى حجازي يعود ليختم قصيدته، مُديناً أهل المدينة، وقد عادت تلك الذبابة الخضراء، لتحيي صدق معتقد: حومها على روح الميت، حتَّى يؤخذ بثأره (ربما وفق امتداد فكري لمعتقد «الهامة» عند الجاهليين)، وهذا ما عبَّر عنه حجازي بقوله:

قد آنَ للساقِ التي تشرّدتْ أن تستَكِنْ

وعندما أَلْقَوْهُ في سيّارةٍ بَيْضَاءْ

حامت على مكانِهِ المخضوبِ بالدِّماءْ

ذُبابَةٌ خضراءْ

أحسب أن حجازي، الذي مكث جزءاً من حياته الشعريَّة في رحاب الغرب، متمثِّلاً لبعض أفكاره المستنيرة ؛ لم يكن بالرغم من ذلك منغلقاً عل ذاته الفنيَّة تبعيَّةً للإبداع العالمي، بقدر سعيه إلى البحث – فيما يرى أمثال د. النجَّار – «عن خصوصيَّة للإبداع العربي في عصر العولمة الاقتصاديَّة، وتجلِّياتها الثقافيَّة والفنيَّة الكاسحة. وطريقنا إلى هذه الخصوصيَّة ؛ هو البحث في موروثنا الثقافي والإبداعي الشفاهي والكتابي عن ذواتنا الفنيَّة، وتطوير أدواتها واستلهام فنونها، من دون أن تخضع للآخر الإبداعي وتستكين، أو أن تستعلي عليه وتستهين، بل هي بين ذلك قوامٌ، حتى يتسنَّى لها عندئذٍ قراءة

موروثها الأدبي بعيون معاصرة واعية، قراءة وظيفيَّة ناجعة ومفيدة وممتعة في آن»[24]. وذلك لن يتأتى في تقديري إلا في نتاج من فقهوا قيمة موروثهم الشعبي، في واقعه الفني المعيش.

آخراً: توظيف الأغنية الشعبيَّة:

فقه الشاعر الحديث منذ فترة الستينيات من القرن الماضي ؛ ما للأغنية الشعبيَّة – بكلماتها العاميَّة – من مفعول السحر في سياقات متباينة ؛ وقد تبدَّى هذا الدور أكثرَ، أثناء وبعد هزيمة يونيو/ حزيران 1967م،وبعدها، بين مخاتلة مخدِّرة لوعي المتلقي الذي صدمته الهزيمة، أو اتخاذها سبيلاً لمواجهة المتلقيّ بآثار الهزيمة على وعيه، بعد أنْ أسكرته كذباً بعض الأغنيات أثناء مواجهة العدوّ الصهيوني: إننا انتصرنا في مواجهته، ومن الشعراء الذين وظَّفوا الأغنية الشعبيَّة تكريساً لمعنى الهزيمة في واقع عربيٍّ مهزوم ومنكسر ؛ كان الشاعر محمد العلي في قصيدة «العيد والخليج»، وكانت أوَّل قصيدة له بعد الهزيمة، حيث يقول[25]:

ومرّ العيدُ بعدَ العيد مغترباً على الأبوابْ
وَمسْفُوحاً على الطُّرقاتْ...
ولم تسمعْ خُطاهُ البيْضَ،لم تسمعْ
وفي السّاحاتْ
بريْقُ الضّفة الأخرى على الأثوابْ
ومجمرةٌ من التاريخِ فوقَ توهُّجِ الأطفالْ
وتجهَشُ حوليَ الأسوارُ، والمذياعُ والأقفالْ:
(صُوتِ السّهارى يُوُمْ مَرّوْ عليّهْ عَصْرِيّة العيْدْ)
فتنحَبُ في دمي الأكوابْ
وتثلُجُ حوْلَكَ النّيرانْ

إن المقطع الفائت ينطق بمرارة النكسة، التي لم تترك للشاعر مجالاً للفرحة بالعيد الذي يفرح به معظم الناس، وعلى الرغم من أنه كتب القصيدة بعد النكسة مباشرةً؛ فإنه لم يقصُر انتكاسة فرحته وشعوره بالاغتراب – لاغتراب العيد – على أول عيد بعد النكسة فحسب ؛ بل تنبَّأ بآثارها السلبيَّة حزناً وانكساراً لأعياد أخرى قادمة، وهو يصوِّر العيد يمرُّ بعد العيد مشخَّصاً في صورة مغترب جريح على الطرقات.

ولكي يوغل الشاعر في تصويره لسوداوية النكسة ؛ اتخذ من تراسل الحواس سبيلاً لانكسار الحواس تلقياً لفرحة مفتَقَدة تعبيراً عن حالة غامضة، وذلك في قوله: «ولم تسمع خطاهُ البيْض»، تراسلاً بين حاستَيْ السمع والبصر. إذْ جعل للخطوات التي انتفى سماعها تعبيراً عن الفرحة (وهي من مدركات حاسة السمع) لوناً أبيض ؛ يستدعي – وفق بنية النفي – السواد دليلاً ناطقاً بالحزن والانكسار والهزيمة (واللون من مدركات حاسة البصر).

ولكي يدين العلي الواقع المهزوم ؛ جعل ساحات الخليج قد توحَّدت بمصر يوم العيد ملتقىً لأضواء النصر، تتبدَّى بريقاً على أثواب المهزومين، من الضِّفَّة الأخرى، التي امتلكها اليهود كمداً ومذلَّةً. وهنا يحيل العلي التاريخ – عبر صورة تجسيديَّة ناطقة – إلى مجمرة تغلي من واقع مهزوم منكسر، يحرق صفحاته البيض، التي نصعت من قَبْلُ انتصاراً. ولا ينسى وعي الشاعر أنْ يُجلِّيَ آثار الهزيمة على جيل الأطفال، فيجعل مجمرة التاريخ تزيد إحساسهم بوهج الهزيمة، التي خلَّفت في نفوسهم – بدورها – توهُّجاً أشدَّ، استحالوا به جمراً من نار.

ولكي يوسِّع العلي من دائرة الحزن والألم ؛ يشخِّص الجمادات – كالأسوار والأقفال – بشراً محزونين يجهشون مع المذياع – وفق كسر لأفق التوقع – بمطلع أغنية خليجيَّة كتب كلماتها د. يوسف دوخي، وغنَّاها المطرب الكويتي عوض دوخي، ابتهاجاً بيوم العيد، ولكننا نرى محمد العلي يستنبتها

– وفق تناص عكسي – في سياق حزين يستدبر فرحة يوم العيد ؛ مستبدلاً بها أغنيةً للشَّجو. إنَّ مطلع الأغنية يستنطقه دوخي على هذا النحو:

(صُوْتِ السّهارى يوم مَرّوْ عَلَيّهْ عَصْرِيّة العِيْدْ

ساعةْ ما شُفْتُوْ أنا، بالي انْشَغَلْ وِيّاهْ

قَضيْتْ لِيْلِيْ بهَنَا واصْبَحْتْ اعِدْ خُطَاهْ

يا لّْليْ بَغِيْتِ العِيْدْ، اليومِ ذَا يُوْم عِيْدْ)

غير أنَّ العليّ – وفق مفارقة فادحة في ضمير التناص العكسي – يحيل هناء الإحساس بالعيد – مجسَّداً على صوت السَّهارى – إلى أغنية باكية، تجسِّد –بدورها – صوت النكسة والهزيمة، فتجهش لها الجمادات. ولفداحتها وقعاً نفسياً ؛ يشخِّص الأكواب في دمه ناحبةً، تشرب منه نخب الهزيمة/ الانكسار/ الشجن، ولأنه يستشعر بَرْدَ الهزيمة – بالرغم من حرارة حزيران – جعل النار تفقد خاصيتها المُدفِئة، لتستحيل إلى ثلج ، يفتقد معه الشاعر حرارة الإحساس بنشوة النصر. ولا أدلَّ على قلق الشاعر وشعوره بالاغتراب بعد الهزيمة، من تذرُّعه بأسلوب الالتفات بين ضمير الغائب والمتكلم والمخاطَب، وقد تشظَّتْ ذاته – وفق موضوعيَّة الشعور بواقع الهزيمة – في ذوات الآخرين.

ولم يَكُفَّ الشاعر المعاصر عن توظيف الأغنية الشَّعبيَّة، وقد اتسع مدى تأثيرها في القرن الحادي والعشرين، في كل شرائح المجتمع وأجياله، على مستوى التَّمثُّل. ومن الشعراء الذين وُفِّقوا في توظيفها على نحو تأويلي؛ يقيم جدليَّةً فنيَّة، تقارب بين الشعبيِّ الشِّفاهيِّ والفصيحِ المكتوبِ؛ كان الشاعر أحمد قرَّان الزَّهراني، في قصائدَ من ديوانه الأخير: «لاتجرَحِ الماء»، منها قصيدته «أُحْجِيةُ الصَّمتِ»، حين يقول الشاعر، بعد أنْ كرَّس لشعريَّة الصمت(26):

كُنّا نَخُطُّ على كتابِ الوجْدِ

أجوبَةَ القُرَى

ونَحُدُّ من سُؤْلِ المدائِنْ

كُنّا نسافِرُ في الحكايةِ

رهْنَ أُحجيَةٍ ومعنىً

كُنّا نرُدُّ على الصّدى

كي نرْسُمَ الذّكرى أماكِنْ

و

«الأماكن إلّلي مَرّيْتْ إنتَ فيها

عايشَهْ برُوحي وأبِيْها

بَسْ لَمّنْ ما لقِيتَكْ

جِيْتِ قَبْلِ العطْرِ يبْرَدْ

قَبْلِ حَتّى يذُوبِ في صمتِ الكلامْ

واحْترِيْتَكْ»

إنَّ من يعايش المقطع السابق من القصيدة ؛ يشعر بالفعل أنه أمام أحجية من أحاجي الصمت وألغازه السِّرياليَّة، حيال شاعر متوجِس من عالمه الخارجي، بين ماضٍ يكرِّسه – في صور متتابعة – فعلُ الكينونة (كُنَّا) وهو فعل وجود في الماضي، وبين مستقبلٍ غائم يمثِّل أحجيةً ولغزاً من ألغاز العالم، الذي يغدو حكايةً سرمديَّةً، لا تنتهي حياتها إلا بموتٍ يستشرف أسرارها ؛ وهو يحاول أن يحاصر ذكرياتها، ويرسمها مقنَّنةً ومحاصرةً في أماكن، وفق جدليَّةٍ لا تنتهي، بين الزمان والمكان.

إنَّ الزهراني – وفق تصوُّرٍ أوَّل مع الماضي المؤرقِ حزناً – كان يخُطُّ مع محبوبه على كتاب الحزن – في واقعه الكمد – أجوبة القرى عن أسئلته المؤرِّقة؛ حيال لغزٍ صمت عنه الوجود المترصِّد به، على حين كان يَحُدُّ من أسئلة المدائن. فلماذا يتجاوبُ مع القُرَى، ويصُدُّ عن المدائن؟!.

إنَّ الشاعر ما زال مسكوناً – بالرغم من ثورة الوجد – بإحساس الحميميَّة ؛ التي تكرِّسه القرية، بالرغم من أنها إجابات حزينة على أسئلةٍ حزينة، يخُطُّها الشاعر على كتاب الوجد. ذلك كله في مقابل ظنّه بترصُّد المدينة له، لتُوقِع به في أتون مساءَلة تُدِيْنُه، ولا يملك عليها إجابة، لأن الشاعر – وفقاً لمطلع القصيدة – لا يؤثرُ إلا لغة الصمت. لكن هل أوصلته إجابات القرى، وصدُّه وسكوته عن إجابات أسئلة المدن ؛ إلى برد اليقين وقراره؟!. كلا.

والدليل عل أنَّ الشاعر لم يصل بعدُ إلى برد اليقين ؛ تلك الصورة الثّانية، التي تكرِّس لماضٍ يترصَّد استشراف المستقبل، من خلال سفره في حكاية من حكايات الزمن. إنَّ السفر في الحكاية – والحكايات لا تنفد – يعني السفر في تيْه لا نهايةَ له، فما بالنا إذا كان سفره مع محبوبه مُرتَهناً إلى جدليَّة بين لغز من ألغازها، وبين معنىً لم يتكشَّف بعدُ من معاني هذا اللغز، بوصفه أحجيةً من أحاجي الصمت المسكوت عنها، ليظلَّ الصمت هو اللغز الأكبر في حياة الشاعر الذي لم يَبُحْ بسرِّه، وهو معنىً عبَّر عنه في موضعٍ آخر من القصيدة نفسها بقوله:

لا بَوْحَ يطوي ما استكانَ
من الحُروْفِ بنا
ولا قُدْسيَّةَ الكلماتِ
فوْقَ سنابِلِ الموتى
تُحِيْلُ الصّمتَ لحناً

فمازال البوح عاجزاً أنْ يكشفَ مزيداً من الصَّمت المستكين ؛ بوصفه حروفاً مبهمات بجوفه، لا يستطيع هو ذاته – ولو كان شاعراً – أنْ يكشف عن سرِّها كلماتٍ، حتى لو كانت مصطبغةً بصبغة قدسيَّة يترحَّم بها على الموتى، الذين استنبت الشاعر فوق رفاتهم سنابلَ، ولكنها في النهاية سنابل عجاف ميِّتة تنبت فوق موتى، لا تُنبِتُ الصمتَ صوتاً ذا لحنٍ يطرب.

لذلك كان منطقياً أن يختم الشاعر صوره التي تخاتل الماضي، وتحاول أن تستشرف المستقبل الغائم ؛ بقوله: «كُنَّا نردُّ على الصَّدى».إنها صورة سريالية معكوسة، لأنَّ الإنسان لا يردُّ على الصدى، بل يأتي الصدى رداً على صوته في الأماكن الخالية الفارغة المدى، لكن سرعان ما تَشفُّ هذه الصورة بما بعدها، علَّةً وسبباً، في محاولة استشرافها لمستقبل هذه الأماكن، وذلك في قول الزهراني: «كنَّا نرُدُّ على الصَّدى... كي نرسُمَ الذِّكرى أماكنْ».

إنَّ ردَّ الشاعر ومحبوبه على الصدى – وفق خطابٍ مسكوتٍ عنه – دون ذِكْرٍ للصوت الذي يكرِّس الصَّدى له ؛ إنَّما يلمِّح ويوحي في النهاية: أن الصدى ليس لصوْتٍ ماديٍّ مسموع ؛ إنما هو صدىً لصوتٍ يعتمل في نفسيهما همساً خفياً ؛ يستقرئه الصدى، ويرُدُّ عليه نيابةً عن صوتٍ يترجمه إحساساً. ووفق تصوُّرٍ آخر؛ يكون ردُّهما على الصَّدى إشارة إلى سرمدية امتلاء الأماكن الفارغة بصوت يرُدُّ على صدىً، وصدىً يَرُدُّ على صوتٍ إلى ما لا نهاية. وهي في النهاية، لغةٌ في الصمت والصوت لا يسمعها إلا المحبُّون.

وهنا يفاجئنا إحساس الزهراني: بأنه ما أراد أن يملأ فراغ المكان بهمس المحبين إلا لغاية: هي أن يجسِّد المكان مرسوماً يستوعب الذكرى، تُستَعَادُ في كل حين ؛ كلَّما مرَّ بالمكان الذي ضمَّه بمحبوبه، وقد رآها رأي العيان، وهو ما حفزه على أن يستعيد كلمات الأغنية الشعبيَّة «الأماكن» ؛ التي يترنَّمُ بها شجناً آسراً فنَّان العرب محمد عبده، يسمعها كل الشعب العربي، ليكشف بها الشاعر

في النهاية ما أغمضه على المتلقي– في صوره السريالية – عن طبيعة إحساسه بشعريَّة الصمت، وشعريَّة المكان.

إنَّ كلمات مقطع الأغنية الشعبيَّ السابق ؛ تكرِّس في صورة مجملة – ربَّما في خطابٍ مسكوت عنه – لاستدعاء المثل الشعبي القائل: «جنَّة من غير ناس ما تِنْداسْ»، فما بالنا إذا كان من بين هؤلاء الناس محبوبه.إن الأماكن التي مرَّ بها المحبوب – كما تذكر كلمات الأغنية – تعيش صامتةً بروحه، ما يتوافق وشعرية الصمت التي كرَّس لها الزهراني في قصيدته، وهو يُلحُّ على طلبها واستعادتها ذكرياتٍ جميلة، وقد تجسَّدت أماكن ؛ تذكِّره بأفعالٍ وأقوالٍ بين المحبَّيْن.

لكنَّ الشاعر لمَّا لم يجد محبوبه يعطِّر المكان بعبقه المثير لاسترجاع تلك الذكريات؛ عادَ، أو كما قال: «جِيْتِ قبلِ العطرِ يَبْرَد... قبلِ حتَّى يذوبِ في عطرِ الكلامْ.. واحتريتك». إنَّ تراسل الحواس هنا – عبر صور شعبيَّة ناطقة – ينطق بشعور لذيذ بالرغم من غموضه، لا تستطيع الأحاسيس في حال انتباهها أنْ تعبِّر عنه. لقد عاد من الأماكن قبل أن يضيع منه العطر وتبرد حرارته، وقبل أن يذوب في صمت الكلام، بوصف العطر وصمت الكلام شاهدين على تجسُّد المكان ذكريات ناطقة، وعلى الشاعر القائل: «واحتريتك»، أن ينتظر محبوبه في أماكن أُخَرَ، يسرمدها ببقائه، وبقاء ذكرياته حَيَّةً لا تموت.

لقد لعب تراسل الحواس – من خلال كلمات مقطع الأغنية الشعبية السابق– دوراً مهماً في الكشف عمَّا حجَّبه الشاعر فنياً. إنه حين يحيل العطر – وهو من مدركات حاسة الشَّم – إلى شيءٍ يذوب – وهو من مدركات حاسة الرؤية – في صمت الكلام ؛ إنَّما هو تعبير غامضٌ ومُوحٍ في الوقت نفسه؛ يشير إلى الإبقاء عل خصوصية مكان أحبَّه، وجعله صوناً للذكريات ؛ عن أن تبرد حرارتها وحميميَّتها، أو حتى تذوب فيما تبقَّى من صمت الكلام والبوح داخل نفسه ونفس محبوبه، وهو معنىً عبَّر عنه الزهراني بأنه: بوحٌ

لا يطوي ما استكان من الحروف، أو يحيل الصمت لحناً، ولو كان كلماتٍ قدسيَّةً، تُردَّدُ ترحُّماً فوق سنابل الموتى.

وفي النهاية نستطيع أن نعلن من خلال ما حلَّلناه من نصوص وظَّفت الموروث الشعبي والأغنية الشعبيَّة: أنَّ الفلكلور لا يقلُّ عل المستوى الفنيِّ – تكريساً لشعريَّات متباينة جمالياً – عن الإبداع الرسميّ، الذي قيَّد نفسه كما يرى د. النَّجَّار «بفنون الشعر الغنائي والنثر التَّرسُّلي، حيث الصّنعة اللفظيَّة أو الشَّكلانيَّة وحدها هي معيار التنافس والجودة بينهم، ومع إيماننا بأنَّ الإبداع الأدبي تشكيل لغوي ؛ فإنه في دلالته الكليَّة تعبير عن روح الأمة، وضمير الشعب؛ حيث تكمن رسالة الأدب الحقيقيَّة، التي لم يولِّها خطاب الخاصَّة الأدبي عنايته الأولى»(27). ليأخذ جيلٌ آخر من الرُّوَّاد – والشباب – على عاتقهم رسالةً أخرى للفن ؛ يبثُّها – في فنيَّةٍ راقية – جيلٌ يرفد الغنائيَّة الأولى بما يجدِّد دماءها، من غنائية الموروث الشعبي، متمَّثِّلاً في شعرية أمثاله، ومقولاته، ومعتقداته، وحتى في كلمات أغانيه الشعبيَّة القديمة والمعاصرة، على نحو ما نطق به تحليلنا لبعض النماذج من شعرنا المعاصر، التي وظَّفته بحِرْفيَّة الفنَّان وموهبة الشاعر.

هوامش البحث وإحالاته

(1) د. محمد رجب النَّجَّار – «الأدب الملحمي في التراث العربي: البنية والدلالة» – مجلة «جذور التراث» – النادي الأدبي الثقافي– جدَّة – ع 5 – ذو الحجَّة 1421هـ – مارس 2001م، ص 142.

(2) نفسه – ص 142، 143.

(3) نفسه، 143.

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

(5) نفسه، 149.

(6) د. عالي سرحان القرشي– «تشكيل بيئة حركة ذهنيَّة النص (الأمثال نموذجاً) – مجلة «علامات في النقد» – ع11 – خاص بملتقى «قراءة النص(2)» – ربيع الآخر 1423هـ – يونيو 2002م، ص431 .

(7) محمد توفيق أبو علي– «الأمثال العربيَّة والعصر الجاهلي» – دار النفائس – بيروت – 1981م – نقلاً عن السابق ص427.

(8) انظر هذا التعريف على الشبكة العنكبوتيَّة الرابط التالي: www.scribd.com

(9) «تشكيل بيئة حركة ذهنيَّة النص...» – ضمن مرجع سابق، ص 474.

(10) نفسه، الصفحة نفسها.

(11) محمد أبو دومة – ديوان «الذي قتلته الصَّبابة والبلاد» – الهيئة المصريَّة العامة للكتاب 1989م– انظر فيه نص قصيدة «قال الولد» – من 155:162، وقد سبق للباحث تحليل القصيدة من منظور مغاير، في بحث آخر منشور بمجلَّة «الدراسات العربيَّة» – كلية دار العلوم – جامعة المنيا –ع 4 – 1999مً – تحت عنوان «الصعيد وعبقرية المكان في شعر محمد أبي دومة.. قصيدة (قال الولد) نموذجاً» – ص 213:249، وحين يعيد الباحث قراءتها من منظور مغاير بعد أحد عشرَ عاماً ؛ إنما لِيؤكِّد على ثراء النص، وفق مفهوم تفكيكي متغيِّر، على مستوى الرؤية والأداة.

(12) «الأدب الملحمي في التراث العربي...» – ضمن مرجع سابق، ص 149.

(13) سورة يوسف ، الآية 23.

(14) د. حافظ المغربي – «الصعيد وعبقرية المكان..» – ضمن مرجع سابق، ص224 (بتصرف يسير).

(15) د. معجب العدواني– «مرايا التأويل: قراءة في التراث السَّردي» – المركز الثقافي العربي/ بيروت – النادي الأدبي/ الرياض– ط1 – 2010م. (انظر فيه دراسة تحت عنوان» جزاء

سنمَّار: كسوف الحكاية»، حاول من خلالها د. العدواني في بحثه القيِّم تتبع كسوف هذه الحكاية نفياً للنسق القارِّ عن شخصيّاتها وحكاياتها، وفق رؤىً مغايرة، تصنع لها أدبيَّةً مغايرة، من خلال نفيه لوجود شخصيتين كسنمَّار والنعمان، وفق المفهوم القار عند المتلقي، فيما يمكن أن يقارب رؤيتي في بحثي السابق – والسابق لبحث د. العدواني – ؛ المعنون بـ «الصعيد وعبقرية المكان» 1999م، وستتضح آفاق أخرى – في بحثنا هذا – للتأويل.

(16) سورة النساء، الآية 156 .

(17) د. حافظ المغربي – «الصعيد وعبقرية المكان..» – ضمن مرجع سابق، ص 230 (بتصرف يسير).

(18) «مرايا التأويل: قراءة في التراث السردي» – مرجع سابق – ص 36.

(19) «تشكيل بيئة حركة ذهنية النص..» – ضمن مرجع سابق– ص 447.

(20) إبراهيم زولي– ديوان «الأجساد تسقطُ في البنفسج» – مركز الحضارة العربيَّة – القاهرة 2006م– انظر فيه قصيدة «كما يحتفي الخبز بالملح» – ص 93:91.

(21) «الأدب الملحمي في التراث العربي..» – ضمن مرجع سابق 149– 150.

(22) أحمد عبد المعطي حجازي – ديوان «مدينة بلا قلب» – الأعمال الشعريَّة الكاملة – دار سعاد الصَّباح – الكويت – 1993م – انظر فيه قصيدة «مقتل صبيّ»، ص 53:51، وانظر تحليل القصيدة من منظور آخر: د. حافظ المغربي – «الصورة الشعريَّة بين النصِّ التُّراثي والمعاصر... دراسة فنيَّة تحليلية» – جامعة الملك سَعود – النشر العلمي – ط1 – 1430هـ/ 2009م – ص 54:48.

(23) «الصورة الشعريَّة بين النص التراثي والمعاصر» – المرجع السابق 50– 51.

(24) «الأدب الملحمي في التراث العربي: البنية والدلالة» – ضمن مرجع سابق 148– 149.

(25) محمد العلي – قصيدة «العيد والخليج» – ضمن ملحق الأشعار – بكتاب «نَبْتُ الصَّمت: دراسة في الشعر السعودي» – د.شاكر النابلسي – دار العصر الحديث للنشر والتوزيع – بيروت –ط1 – 1412هـ – ص 172، 173.

(26) أحمد قِرَّان الزَّهراني – ديوان «لا تجرح الماء» – دار الكوكب (رياض الرَّيِّس للكتب والنشر) – ط1 – 2009م– انظر فيه قصيدة «أحجية الصّمت» – 99:101.

(27) «الأدب الملحمي في التراث العربي: البنية والدلالة» – ضمن مرجع سابق – ص 143، 144.



سردية الشعر ـ شعرية السرد

قراءة أولية في جدل الشعري المعاصر والسردي

عبدالناصر هلال

استطاع الشعر العربي المعاصر – في ظل التحولات الجمالية المتلاحقة في عالم يتسم بالسرعة والتغير – أن يكسر الحدود الجمالية الصارمة القارة في نوعه التي عرف بها عبر تاريخه الطويل، فلم يستطع في ظل هذه التغيرات الجارفة أن يحتفظ بهذه الفروق المائزة في ظل مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة التي أدارت ظهرها للغنائيات البسيطة، والرؤى الساذجة، والأحلام الرومانسية الهادئة في ظل التوتر والقلق والشك، ونادت – أي الحداثة – بوحدة الفنون بوصفها تعبيرا طبيعيا عن الإنسان المأزوم المتوقد للمعرفة والجمال الذي يحاول أن يبدع عالما جماليا موازيا لواقعه المعيش، فكان لابد أن يتخلى الشعر عن حدوده الفنية، ويسعى إلى التلاقح مع الأجناس الأدبية الأخرى، وخصوصا السرد، في الوقت الذي يحافظ فيه على شعرية القصيدة، لأن المركز التناصي بين الشعر والسرد يبدأ من القصيدة لا من السرد، وستناقش الدراسة هذه الظاهرة من خلال المحاور التالية:

ثنائية الشعر والنثر:

تعتبر الشكلانية الروسية أول من أشار إلى التناقض بين الشعر والنثر في

إطار الشعرية الحديثة، وقد شغلت هذه الثنائية النقد الأدبي الحديث منذ نشأتها حتى ياكبسون الذي وضع الثنائية المضادة: الشعر/النثر، وجان كوهن. فـ «ياكبسون» في قضايا الشعرية «يرى أنه من الصعب أن تقول شيئا خارج الشعر لا بكونه، حتى ولو كان بإمكاننا أن نحدد الأساليب النموذجية لشعراء عصر بعينه، ويؤكد ياكبسون: «أن الحد الفاصل الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين»(1).

وقد كانت ثنائية «ياكبسون» الشعر/ النثر من منطلقات جان كوهن في شعريته حيث «آمن بالتناقض الظاهري بينهما و لم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر، وأنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا»(2).

وفي ظل مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة للحدود المائزة بين الأنواع الأدبية يزداد الجدل وتزداد الهوة في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر وخصوصا بين القصيدة والفنون السردية.

وقد التفت التراث النقدي العربي إلى تحقق العلاقة بين الشعر والنثر وإفادة كل منهما من الآخر، حيث أشار حازم القرطاجني بقوله: «إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعضيد المحاكاة في هذا بالإقناع، والإقناع في ذلك بالمحاكاة»(3).

ارتبط الشعر لدى كثير من النقاد القدامى والمحدثين بالمجاز لاعتماده على التخيل الذي يفارق الواقع ويتجاوزه، يعتمد في تحققه على انتهاك النظام اللغوي وانتقال اللغة النثرية اليومية أو اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية التي تختلف في طبيعتها ووظيفتها، ومن هنا أنكر كثير من العرب احتواء النثر أي ملمح شعري. فتحديد الشعر ارتبط عندهم بالوزن والقافية، في حين أن النثر لغة العقل والتعبير عن الحسي والمجرد والفكري، ونقل أفكار محددة، هذا التصور هو الذي أوجد ثنائية فاصلة في مفهومنا للتراث بين النثر والشعر،

ويلخص (ياكلو بلنكسى) الفرق بينهما، فيقول: «إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل، فإن المسالة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية، حيث لا يكون للمكونات اللسانية أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهى موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة مع أنه لا يختفي تماما – فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»[4].

ويرى أدونيس أن هناك فروقا أساسية بين الشعر والنثر تضمن لكل منهما خصوصيته، منها : إن النثر اضطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الاضطراد ليس ضروريا في الشعر . وثانيها هو أن النثر يطمح أن ينقل فكرة محددة ، ولذلك يطمح أن يكون واضحا أما الشعر فيطمح أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا ، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته ، وثالث الفروق أن النثر وصفى تقريري ، ذو غاية خارجية معينة ومحددة بينما غاية الشعر في نفسه فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه[5].

وبالنظر إلى الفروق التي أشار إليها أدونيس تتكشف وظيفة النثر التقريري ذو اللغة الحيادية التي تحمل وجها واحدا لا تتعداه وهذا ما قصده أدونيس في عبارته، وأما النثر الفني فوظيفته تتحرك في اتجاه أوجه دلالية مناورة تفتح مجالا متعددا في استقبالها وتشير إلى رؤى تحتاج إلى تفسير وتأويل تقترب من وظيفة الشعر غير أن وظيفة الشعر – في ظل الوعي الجديد – تغيرت وأصبحت «تمثل وظيفة النص الأدبي على المستوى الاجتماعي والمستوى الثقافي عنصرا آخر يتعلق بقيمة النص»[6]. وتقلصت المسافة الفارقة بين الشعر والنثر ، ولم يعد الحديث مجديا على أنهما طرفا نقيض ، لأنهما يشتركان في جوهر التشكيل عبر اللغة ، وكلاهما «يتمثل في كونه تشكيلا جماليا باللغة إلى

جانب كونه نشاطا إنسانيا يعكس حركة واقع اجتماعي تاريخي محدد عكسا خاصا»[7]، لم يعد الشعر يحتفظ بحدوده الصارمة أوبفروق تجعله غريبا عن النثر أو مقابلا له «إن الفرق بين الجنسين لم يعد فرقا في النوع ، بل هو الآن تمايز في الدرجة» وهذا يعنى «أن هناك جاذبين محددين لماهية الأدب ووظيفته في نفس الآن : الأول: أنه لغة من حيث الماهية، والثاني: أنه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة»[8].

هذه الاجتهادات النقدية التي ذهبت إلى التفريق بين الشعر والنثر كشفت عن ذوق كل مرحلة ووعيها وطبيعتها الجمالية ، خصوصا أن هناك ارتباطا بين الوظيفة والمفهوم ، وأن مجموعة الأدوات الفنية / الشعرية عبر تاريخها الأدبي تتميز بالحركة والتنوع ، وتؤكد أنها ليست صكوكا.

الشعر والنوع الأدبي :

الشعر لم تعد أهم محدداته: الوزن والقافية، ولم يكن قاصرا على مفردات بعينها دون أخرى، أو أن هناك قاموسا شعريا وآخر نثرياً، ولكن تتحقق شعريته بالتركيب والمجاورة ؛ أى من خلال ممارسة المبدع التي تفضي إلى منتوج دلالي عبر اللعب باللغة وانتهاك نظامها القار، فيصبح الشعر نوعا من اللغة كما يؤكد جون كوين، والشعرية تمثل «حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهى تفترض وجود لغة الشعر، وتبحث عن الخصائص التي تكونها»[9].

أما ياكبسون فيرى أن الشعرية والاتجاهات الأدبية المجاورة تؤكد بطريقة ملموسة أن الكلمة تفرز لنفسها قانونها الخاص ، وأن الشعرية كذلك « تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست إمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[10]. لذا يقرر ياكبسون أن الشعرية نفسها لم تكن

قاصرة على الشعر، بل عدها فرعا من اللسانيات تتحقق في علاقتها وجدلها مع الوظائف الأخرى التي تمارسها اللغة .

إن مفهوم الشعرية اتجه صوب النص على اعتبار أنه نشاط لغوى خاص يكتسب جماليته عبر قدرة المبدع ، الذي يفرض معه علاقات تقتضيها التجربة الإنسانية آن تشكلها بغض النظر عن مسألة النوع الأدبى، حيث ضاقت الحدود، بل في أحايين كثيرة تهشمت، ولم يقتنع المبدع المعاصر بالحدود الصارمة لهذا النوع أو ذاك ، ومن هنا ظهرت بعض المسميات الجديدة التي لم تكن تردد من ذي قبل في ظل الدراسات الأدبية مثل: شعرية الرواية ، شعرية القصة ، القصة الشعرية ، المسرح الشعري ، إلخ ، بل أصبح المبدع أمام سيل من الثقافات والمعارف والوسائل التعبيرية المتنوعة التي تنتمي الى حقول عدة ، إنه يرغب في إعادة خلق العالم من منظور جديد ، جدلية مستمرة بينه وبين العالم لاكتشاف كينونته أمام انهيارات عدة ، وحدود بين الأنواع الأدبية تتآكل أو تتقاطع أو تتدخل ، تمارس حركة لم تشهدها من ذي قبل ، هذا ما جعل «رينيه ويلك» يؤكد: «إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا ، فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم يتحرك أو يحور، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك »(11).

كما يؤكد اوستون وارن ورينيه ويلك رفضهما سيطرة النوع ، «فالنوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة ، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ، وأن يعبر عن نفسه من خلالها ، وأن يخلق مؤسسات جديدة ، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها»(12).

أما الناقدة الألمانية هامبرغر في دراستها (منطق الشعر 1957م) تطرح فكرة تلاقى الأنواع وتداخلها فتميز بين نوعين من الشعر: القصصي أو شعر المحاكاة ، والغنائي أو شعر الوجود ، والشعر الغنائي عندها تعبير عن الواقع

تشبه مكانته الرسالة أو الرواية التاريخية ، أما الملحمة والمسرحية فتنتميان إلى القصص ، والفاصل بين النوعين هو المتكلم ، حيث يظهر في القصيدة ضمير المتكلم أى الشاعر نفسه ، أما في الملحمة والمسرحية فيظهر ضمير الـ (هو) أى غيره يتكلم والرواية التي يرويها المتكلم هي جزء من الشعر الغنائي(13).

هذه التداخلية والحركة في انبنائية النص وقدرته على التجاوز والتخطي، واتسامه بالكثافة والشمولية جعلت «جاك دريدا» يلفت النظر إلى أن أى نظام لتصنيف الأنواع لا يمكن الدفاع عنه ، لأن النصوص المنفردة لا يمكن تأويلها، بل يتساءل دريدا : «يمكن للمرء أن يحدد عملا فنيا من أي نوع هو ، لكن ماذا عن عمل فني متطرف إذا كان لا يحمل علامة النوع ؟ ماذا إذا لم تكن له علامة تشير إليه ، أو تجعل من الممكن تحديده بأيه طريقة»(14).

إن الكاتب حينما يختار نوعا ما ، إنما يضع نفسه في خيار أيديولوجي ، وأن الناقد حينما يهتم باختيار أنواع معينة لينسب إليها نصا ما ، إنما يضع نفسه في حالات أيديولوجية واجتماعية معينة .

أما جيرار جنيت Gerar Genette فيؤكد أن مشكلة الأنواع ينبغي تجاوزها ، وعدم تأويل النص ودراسته من منظور النوعية، لأن الخطاب الأدبي يتم إنتاجه وتطوره «طبقا للبنية التي يمكنه تجاوزها لا لشيء إلا لأنه وجدها في مجال لغته وأسلوبه حتى اليوم»(15).

إن التقاليد الشكلية للنوع الخالص قد تراكبت مع تقاليد شكلية لنوع آخر بناء على مبدأ الإظهار foregrounding من أجل تشكيل أنواع هجينة حيث أدى ذلك إلى ظهور بعض مسميات الهجين الجديد كما في دراسة فريال جبورى غزول «الرواية الشعرية العربية المعاصرة» حيث تميز بين الرواية الشعرية والقصيدة السردية فالأولى قصة لها وظيفة الشعر والثانية قصيدة لها وظيفة الخبر وقد أومأت الناقدة في دراستها كذلك إلى المراحل الباكرة لعلاقة السرد بالشعر منذ الأوديسة والإلياذة والإنيادة وأسطورة الخلق البابلية ونشيد

الإنشاد ...لترسم القواسم بالسردية والغنائية بالقص والشعر ومن خلال هذه العلاقة تقوم لديها الرواية الشعرية ثم ترى أن الرواية العربية تقوم بسرد ذي طابع شعري بالمعنى الواسع للشعري(16).

وهذه العلائقية والتجاذبية بين الشعر من جهة والقص والسرد من جهة أخرى يذهب إليها إدوارد الخراط حين يطرح مسمى: القصة – القصيدة، فيقول: «ظهرت عندي هذه العبارة نتيجة ما لاحظته أولا في كتاباتي الشخصية، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي، بحيث أن موسيقى الشعر نفسه وروحه أيضا أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنسيج الروائي والقصصي فيما أكتب(17).

كما يرى الخراط أن «الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحديد التي كانت قائمة في فترة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية»(18).

ومن خلال ما لاحظه إدوار الخراط من تمازج تداخل بين القصة والقصيدة جعله يرى أن الفروق بين النوعين تتقارب أو تكاد تتلاشى، وأن الجنسين الأدبيين «القصة القصيدة» و«القصيدة السردية» يتقاربان ويكادان يمتزجان ولهذا أطلق عليه: الكتابة عبر النوعية، أي الكتابة التي تشمل على الأنواع التقليدية، حيث تشتمل عليها وتحتويها بداخلها، وتتجاوزها لتخرج منها الكتابة الجديدة: قصة، مسرحاً، شعرا، مستفيدة من منجزات الفنون الأخرى كالتصوير والنحت والسينما ، ومن هنا تظل الأنواع التقليدية قائمة بوصفها تاريخا وإنجازا ثابتا ومكتسبا، أي بوصفه إرثا(19).

في الوقت الذي يرى فيه إدوار الخراط أن «مسالة انصهار الأنواع – أو الأجناس – لا تعنى انتقاء الأنواع، ولم يعد كل شيء هو كل شيء مازال هناك القصيدة والقصة والرواية.. إلخ على الرغم من الاستفادة المتبادلة من منجزات الأنواع الأخرى واستخدام القوى المؤثرة في الأنواع الأخرى.. ومع ذلك فما

زلت لا أميل إلى وضع تقنيات مسبقة للأعمال الفنية بل أميل إلى استخلاص القوانين والقواعد من التحليل النقدي اللاحق للأعمال»[20].

يحتفظ كل نوع من الأنواع بخيط رفيع – على الرغم من التداخل والامتزاج – يؤكد خصوصيته ويجعل القارئ متفاعلا معه من خلال آلياته القرائية أو أدواته البنائية المتصلة والمنفصلة في آن.

الشعر والسـرد:

كلمة السرد ، كما يرى صاحب اللسان : تشير إلى التتابع والاتساق والموالاة والقدرة على السبك والمهارة في النسج ، فالسرد تقدمة شيء إلى شيء نأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه ، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له. ويقول صاحب اللسان: أن السرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحلق ، وسمى سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا في كل حلقة بالمسمار فذلك الحلق المسرود، وقوله عز وجل: «أن اعمل سابغات وقدر في السرد» قيل: ألا تجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا، ينفصم الحلق»[21].

ومن خلال الاستخدام اللغوي لكلمة السرد يتضح ارتباطها بالقول لتدل على سبك الحديث وتذويقه كما في الحديث الذي أورده ابن منظور عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه « لم يكن يسرد الحديث سردا»[22].

أما السرد في الدراسات النقدية الحديثة فقد أثار جدلا حيث اختلف النقاد حول مفهومه، فالكلمة تطرح ازدواجية في المصطلح، ينشأ عنها سؤال يختلف في الإجابة عنه: «هل المقصود (الطريقة) أى فعل السرد ذاته مرتبطا بسارد؟! أم المقصود (النص) المسرود الملفوظ، بوصفه كيانا قوليا مستقلا، هل دراسة السرد تختص بالقول أم بالمقول؟ بالخطاب أم بالنص: هل المقصود

بالسرد الأخبار (Telling) المقابل للغرض؟ أم أن المقصود بالسرد الخطاب (Discoures) أي القول الذي يستحضر عالما خاليا مكونا من أشخاص وأفعال وأزمنة وأمكنة، وحينئذ يشملها جميعا؟ وهل يكون السرد بذلك مقابلا للحكاية؟ أم يكون مقابلا للحكي»[23].

السرد خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النص، فالسرد هو الطريقة. هذا المعنى الذي نذهب إليه يطرحه تودروف في مفهومه للسرد حيث يقول: «إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف، بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أي طريقة نقل القصة، وهنا ندخل في حسابنا مسائل لتعيين التأليف «الأسلوب»، وهكذا تصبح القصة نتاجا أدبيا يبلغ حد الأصالة والوجدانية»[24].

وهناك تلازم بين القصصية والسرد، فلا سرد بلا قصة، فكلاهما لا يوجدان إلا عبر الحكاية كما يرى جيرار جينيت وتحليل الخطاب السردي قائم على أساس دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة[25].على أن الحكي لم يكن مقصودا لذاته في هذا السياق و«إنما المقصود خصيصة الحكي بصفة عامة وما تنطوي عليه من أحداث وشخصيات تؤثر في مناحي الإدراك والمعرفة،كما تؤثر في وعينا بالوجود والحياة. ولعل هذه الحيثية كامنة وراء تجاوز مفهوم السرد لنصوص الأدب»[26].

عندما نقارب بين الشعر من جهة الفاعلية والسرد من جهة التجاذب فإننا نكون قد قصدنا بهذ التعالق استراتيجية السرد التي تكمن في «مجموعة الإجراءات السردية المتبعة أو الأدوات السردية التي تستخدم لتحقيق هدف ما»[27].

الشعر السردي والسرد الشعري:

ماذا تعني الدراسة بمثل هذا العنوان:الشعر السردي والسرد الشعري؟هل ثمة اختلاف؟هذا التساؤل يقودنا إلي إدراك علاقات متعددة عبر تداخل الشعر والسرد في لحظة جمالية ما، تتحقق فيها الذات الطامحة التي تحيل العالم إلى جوقة متناغمة أو هارموني يجعل من نشوة المغامرة إشراقا جديدا، هذه العلاقات بين الشعري والسردي يمكن إيضاحها فيما يلي:

أولا: الشعر السردي: يكون الشعر في هذه العلاقة هو الأصل، الجوهر، الكل، والسرد هو الفرع، العرض، الجزء.

ثانيا: السرد الشعري: يكون السرد في هذه الحالة هو الأصل، الجوهر، الكل، والشعر هو الفرع، العرض، الجزء.

ثالثا: السرد في الشعر: تكون فيه البنية المهيمنة بنية شعرية، يتخللها السرد، فالشعر أساس والسرد فرع.

رابعا: الشعر في السرد: تكون البنية المهيمنة فيه البنية السردية، يتخللها مقاطع شعرية، يلجأ إليها القاص أو الروائي لتحقيق جمالي ما، ويكون السرد في هذه العلاقة أصلا والشعر فرعا[28].

من خلال هذه العلاقات المتغيرة والمختلفة بين الشعر والسرد على مستوى التركيب والتعالق يصاحبها تباين على مستوى البنية، فالشعر السردي يقوم على الأسلوب التركيبي الذي تقوم جمالياته على ما يجمع بين أنواع مختلفة في كتلة نصية واحدة.

كما أن الشعر السردي ممزوج لا يمكن فصل عناصره دون الإخلال بالحس الشعري الكلي للنص، لأن تبئيره الأساس قائم على نمو الخطاب الشعري الذي يتسم ببنية لا تخاصم السرد.

أما السرد الشعري فيقوم على بنية زمنية ذات شكل سردي متماسك هو الأساس الذي يهيمن على النص.

كما أن السرد الشعري هو «آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي لمادة «الفعل» و«الفاعلون» والوظائف و«العوامل» - كما في النمو السردي - ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر، وإنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري، المميز للغنائية»(28).

السرد الشعري – السردالروائي:

ويتميز السرد الشعري عن السرد الروائي بخاصية أن السرد في الشعر يكون واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية، أما السرد الروائي يكون هو ذاته البنية النصية، وكل سرد هو جمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية(30).

وعلى الرغم من تلك الوشائج والعلاقات بين البنية السردية والبنية الشعرية، فإن هناك خيطا يفصل كل نوع ويحدد ماهيته وخصائصه في ظل آليات وتقنيات قارة في هذا النوع، فيبقى الشعر مثلا معنيا بالإيجاز والمجاز والكثافة والتوتر، فالشاعر معني بالعالم وبذاته ومن هنا تصبح كل علاقاته مرتبطة به يراقب حركتها ويختلط بها في الوقت الذي ينفصل عنها على العكس في العمل السردي حيث السارد يدير حركة العالم عبر أدوات ربما يظل خارجها يراقب حركته وهو على الحياد، فالشاعر يرى العالم من خلال لغته والسارد يرى العالم من خلال علاقاته المتعددة، وفي هذا الاتجاه يؤكد باختين أن «عالم الشعر مهما تكن المتناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله، وهو دائما عالم مضاء بخطاب وحيد ومستعص على الدحض، فالتناقضات والصراعات، والشكوى تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار

والانفعالات؛ وبكلمة واحدة تظل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة ففي الشعر يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة»[31].

والشاعر حين يبوح يختلف عن السارد في بوحه، فهو أي الشاعر يستطيع أن يقول كل ما لديه من خلال لغته التي تخلق أنساقا مختلفة، أما السارد، فإنه يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصه شخصيا[32].

من خلال هذه التصورات للسرد الشعري والشعر السردي من حيث المفهوم والدلالة يتضح أن السرد الشعري في حقيقته ليس شعرا على الرغم من توافر سمات الشعر الشكلية فيه، والسبب في ذلك راجع إلي تماسك بنيته الزمنية تلك التي توقعه في مجال السرد، لكن الشعر السردي تتحقق شعريته بوصفه وجودا مسيطرا ومهيمنا على البنية وجمالياتها من خلال وعي وحساسية جديدين[33].

لماذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى السرد؟

ترى الدراسة أن هناك أسبابا لهذا اللجوء إلى السرد واتخاذه وسيلة تعبيرية:

فقد تعود أفضلية السرد وإيثار الشاعر المعاصر له على استخدام المجاز إلى إدراك جديد متطور لتقنيات القصيدة.

كما أن المجاز الذي أبدى أرسطو اهتماما واضحا به، واتخذ منه محكا للشعرية ومعيارا لمدى عمقها يتحقق الآن بأن يعد عنصرا مطلوبا من حيث هو قدرة على التوليد اللغوي وتجديد الدلالة، ولكن ليس إلى المدى الذي يشكل به القصيدة.

- إن الميزة الأساسية في توكيد الاتجاه إلى السرد لدى الشاعر المعاصر هي أن السرد يستوعب تقنيات متعددة من بينها المجاز دون العكس، وأن السرد يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقة التنظيم للمادة

الحداثية في داخل القصيدة، فليس مصادفة أن يصبح أحد معايير وحدة القصيدة، حيث أثيرت قضية الوحدة العضوية، إذ أشار النقاد المحدثون إلى أن القصيدة القصصية – حسب التعبير النقدي الشائع في القرن العشرين – تتمتع بالوحدة وتتحقق فيها الوحدة العضوية إذا أحسن ترتيب أجزاء القصة واتساقها الزمني.

- صار التشظي علامة على الأشياء والعالم ولا يمكن أن يتم جدل الذات المبدعة معه، رغبة في التحقق والاكتشاف، إلا عن طريق اللجوء إلى تقنيات تتسم بالتنوع والسردية، لأن «عملية السرد يتبعها تشكيلات لغوية تجعل النص أكثر انفتاحا على الذات والعالم»[34].
- والشاعر يلجأ إلى السرد لالتقاط مفردات الواقع وتأمل حركة الحياة من حوله رغبة منه في الاحتفاظ بها والتداخل معها، لأنه يشعر بالاغتراب وفقد الحياة يوميا، فالمسرح السياسي العربي قادر على عرض مأساة إنسانية متعددة الجوانب والمعطيات، فالحياة متعددة الجوانب، تتحرك في ظل التدمير الاجتياحي والانهيارات المتوالية؛ ومن هنا يصبح النص السردي مسرحا مماثلا لمسرح الحياة، خصوصا وأن الشعر له خصيصة التقاط اللحظات المتوهجة المتداخلة.

في الوقت الذي يتأكد فيه العامل النفسي وعلاقته بالسردية أو المجاز، فالشاعر لا ينحاز كثيرا للسرد المفتوح التتابعي حين يطبق الواقع على أنفاسه ويحاصره في كل لحظة، سواء أكان هذا الحصار على المستوى المكاني / الجسد، أو النفسي، فإنه يلجأ إلى واقع أكثر رحابة يقوم فيه الخيال بدور كبير واللغة المكثفة الموجزة الموحية تصاحب حالات الكبت وعدم القدرة على البوح والحكي وتكفي الإشارة واللمح.

- تستطيع السردية أن تمنح الشاعر فرصة التدفق والعفوية، وتغيير مسارات اللغة عبر انتهاكات بنائية خصوصا أن «السرد حاضر في الأسطورة، وفي

الحكايات الخرافية وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة والملحمة،والتاريخ والمأساة والملهاة والدراما، والبانتوميم، والخبر الصحفي التافه وفي المحادثة»[35].

- كما أن «النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة، حتى يوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميدانا جليا لتطبيق علم النص أيضا إبان تبلوره»[36].

يبقى الخطاب الشعري قادرا على استقطاب كافة الوسائل والتقنيات من الأنواع الأدبية الأخرى ليضفي عليها الشعرية «إن كل ما يدخل في العمل الشعري يمكن أن يغرق في مياه نهر «ليتي» وأن ينسي حياته السابقة داخل سياقات الآخرين، يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية»[37].

وعلى الرغم من وجود فروق مائزة بين الأنواع الأدبية فإن السرد بنية أصيلة في الخطاب الأدبي سواء أكان سردا روائيا أم شعريا مهما اختلفت الأنواع، لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير والبوح وإعادة صياغة العالم وهو في حالة تجل ما.

جدلية الشعري المعاصر والسردي:

يعد الشعر المعاصر استجابة طبيعية لمرحلة إنسانية مأزومة، وإشكالية من حيث أبعادها الفكرية والجمالية، فهو وجود يكشف الإنسان في قلقه وشقائه وعبثه وتمزقه وفوضويته وانكساره وإحباطاته، ولذا لم يصبح النص الجديد مسطح البنية، غنائي الأداء وأحادي الدلالة، بل إن النص الجديد اكتسب وجوده الحي من خلال جدله الدائم مع نصوص أخرى يبتل بمائها ويتجلى في لهيب غامض يدعو إلى البهجة والدهشة والتأمل.

يرى رومان ياكبسون أن الشعر يكتسب شعريته بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف، ونتج عن ذلك بنية التوازي وتشمل عنده أدوات شعرية تكرارية مثل: الجناس، والقافية، والترصيع، والسجع، والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، والتصريع، وعدد المقاطع والتفاعيل، والحيز والتنظيم، وتستطيع بنية التوازي أن تستوعب كل الصور الشعرية سواء أكانت تشبيهات أم استعارات أم رموزا، وتتحقق الشعرية من خلال اعتمادها على الاستعارة أساسا في مقابل النثر الذي يعتمد على الكناية والمجاز(38).

فالمبدع / الشاعر المعاصر كون مفهوما جديدا للأدبية يقوم على المصالحة والعداء للسائد المطروح في آن، وأيقن أن خطابه يتشكل عبر بنية لسانية متنوعة، خصوصا أن «الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية»(39). فإذا كان النثري / السرد قد استوعب تقنيات الشعر بوصفه بنية لسانية فاعلة، فليس هناك ما يمنع الشعري بإيقاعاته ومجازاته من أن يتوسل بتقنيات نثرية(سردية) في بناء شعريته / جمالياته الخاصة، في الوقت الذي لا يفقد فيه هويته حينما يستخدم تقنيات محددة للنوع من أنواع أخرى، خصوصا أن الشعر المعاصر يتكئ في حضوره على الخروج والجدل، ممعن في الآتي الجديد، الذي ينبثق من رحم الكلية، ويكشف عن جدل دائم بين الذات والشاعر والعالم، ويؤكد «أن هناك تقاربا حميما بين الشعرية والروائية وبخاصة في المرحلة الإبداعية الأخيرة، حيث استعانت الشعرية بتقنيات الروائية واستعانت الروائية بتقنيات الشعرية»(40).

وقد ازدادت العلاقة ترابطا وقوة بين القصيدة الحديثة من جهة وبين الاتجاهات الحديثة في الرواية من جهة أخرى «وبخاصة تلك الاتجاهات التي تركز على العالم الداخلي للأبطال أكثر مما تركز على الأحداث الخارجية»(41).

وأصبحت تقنيات السردية من أهم مكونات البنية النصية فحققت

بنية متنامية عميقة، فتحت أفقا من الدرامية في الخطاب الشعري، وكسرت قدسية البنية الواحدة انطلاقا إلى التحقق الإنساني والجمالي في آن، فأعادت صياغة التلقي، وغيرت حدود المسافة بين أطرافه: مرسل – رسالة، مرسل إليه – التي تقترب وتبتعد حسب المرجعية «إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة، ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلق مزدوج وأيضا إحالة مزدوجة»(42).

ويبقى معيار الإفادة في إحالة جنس إلى جنس آخر واستدعائه وتوظيفه، تشير إلى المستفيد وتتحرك في إطار عالمه حتى لا تنطمس ملامحه، «إن إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبي. المستفيد فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي، فإن هذا يتم بإزاحة «السرد» عن قوانين جنسه الأدبى وتوظيفه شعريا في النص.. وإن دخول السرد القصصي إلى النص الشعري يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له»(43)، ومن هنا تصبح حقيقة «إن السرد كفاءة Competence قولية وسيميائية»(44).

لقد تخلصت الفنون القولية من تقليدية البنية واخترقت النموذج بحثا عن اللاقاعدة من أجل اكتشاف دائم ومتحدد لهذا العالم الذي يتأبى عن التأويل الواضح، فإذا كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم أخرى تعتمد على توازى الخطوط والمصائر وقذع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ إلى أحشائه بدلا من الانزلاق على سطحه، فإن الشعر عندما يتكئ نسبيا على هذا المحور لا يسعه أن يكون ساذجا ولا بسيطا ولا ذا نغم مفرد وحيد، بل يحاول الإفادة من تقنيات القصة الحديثة بعرض أحداث متقاطعة متوازية متباعدة أحيانا.. فالقصيدة الحديثة مفعمة

بهذه الروح القلقة لا تمضى في سرد رتيب منظم ولا تلتزم خطا واحدا، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقي(45).

ومن حيث البنية فإن البنية السردية غير متشظية وإن اتسمت في مكوناتها الجزئية بالتوتر والحركة والنمو والجدلية في الوقت الذي تتوازى فيه وتتقاطع في اتجاه قائم على الضم والاحتواء لأن السارد غير متماه مع لغته، أما البنية الشعرية فإنها تتخلق عبر حالات شعورية تقوم على التأزم فتكسر التماسك وتفصل بين التوازي والتداخل وتخلق سياقات تتسم بالتشظى وتبقى الشعرية أكثر جنوحا وحضورا وامتدادا.

وهناك خصوصية تميز البنية السردية / الرواية في علاقة خطابها وخطاب الآخرين كما يرى باختين، حيث «يأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية، فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبى منسجم، وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي»(46).

وعلى الرغم من خصوصية النوع من حيث البنية والتكوين والإشارة وآليات التلقي، واختلاف درجات الاستجابة والتواصل وطرق كشف رؤى المبدع وعلاقته بالعالم، فإن تواصلا وتداخلا يظل يتحرك في كل الأنواع خصوصا في الشعري الذي يستطيع أن يستقبل كافة التقنيات بوصفه فنا تقنيا في المقام الأول يعتمد علي الجماليات البنائية، وإذا كان الشعر قد اتسم بالسردية منذ ظهوره فإن هذه السردية تتغير ملامحها وقوة حضورها وغيابها من وقت إلى آخر، فقد تغيرت حركة السرد داخل الخطاب الشعري تغيرا نوعيا في الإجراءات والتوظيف والدوافع، حيث انتقلت حركة السرد من السذاجة إلى السرد القائم على العفوية والتدفق الناتج عن الصفاء الإنساني الراغب في الحكي – بعيدا عن معطيات التعقيد والحيرة – والشك والجدل والصراع – من

أجل البوح وقراءة العالم عبر الوسائل الفنية – إلى مرحلة السرد القصدى القائم على اختيار أدوات فنية قادرة على تغيير ملامح الحكي والقص وخلق خطاب تقوم فيه اللغة بالتعرف على العالم، فهي البطل الذي يشكل العالم الشعري الجديد.

وفى الشعر الحديث اختلفت طريقة استخدام السرد، ففي شعر الريادة كان الحكي يقوم على التقابل والتوازي والانقطاع، أما السرد في تجربة شعر الحداثة فإنه سرد مشهدي يرسم عالم الحدث في حالة تنام يأخذ شكل المربع والمستطيل، كما أن السرد في شعر الريادة يذهب في رؤيته إلى الكلي، أما السرد في تجربة الحداثة فيذهب إلى الرؤية الجزئية والتفاصيل ويقترب من القصة في الاقتراب من لحظة التنوير، وهذا ماحدا بإدوار الخراط أن يطلق مصطلح (القصة – القصيدة) في الوقت الذي تأكد وجود القصيدة القصة عبر فاعلية السرد الذي يمارس خصوصا – في اللحظة الراهنة – أكثر من أي وقت مضي.

آليـات السـرد:

أخذ الشعر من السرديات ما يلائمه ويحافظ على ملامحه وجوهره وشعريته في الوقت الذي يتحول فيه النص الشعري إلى نص معقد قائم على تلاقح الإجراءات البنائية التي تنتج في النهاية أجواء نص تراكمي من خلال: شخصيات – رواة – أحداث – أزمنة – أفعال سرد ذات تراتب خاص – فضاء مكاني – وصف – حوار – تداعيات – استباق – تكرار وتوقفات – استرجاع – إيقاع .

الهوامش

(1) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الدالي وسيرك حنوز، المغرب: دار توبقال للنشر 1988، ط1،ص 10 ، 11.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، بيروت: المركز الثقافي العربي 1994، ط1، ص 83.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 293.

(4) انظر: نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: الشركة العربية للناشرين المتحدين 1982، ص 16.

(5) أدو نيس: زمن الشعر، بيروت: دارالعودة، 1983 ص 16.

(6) ديفيد بشنبدر: نظرية الأدب المعاصر ، قراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبدالكريم ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الالف كتاب 1996 ص 15.

(7) عبدالمنعم تليمة: نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة 1973، ص 128.

(8) د. صلاح السروي: تحطيم الشكل خلق الشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، 603 مايو1997، ص 147.

(9) جون كوين : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة 1990، ص 24.

(10) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ص 19.

(11) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، 110، الكويت، فبراير 1987ص 376.

(12) السابق.

(13) انظر السابق، ص377.

(14) نقلا عن: رالف كوهين: التاريخ والنوع، القصة – الرواية، ترجمة د. خيري دومة، القاهرة: دار شرقيات 1997، ص26.

(15) السابق.

(16) انظر: نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع 1994، ص107.

(17) إدوار الخراط: آليات السرد في القصة القصيرة، فصول، المجلد الثامن، ديسمبر 1989، ص127.

(18) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، القاهرة: دار شرقيات 1994، ص13.

(19) إدوار الخراط: آليات السرد في القصة القصيرة، ص127.

(20) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص 12.

(21) ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر 1994م، م3، مادة (سرد).

(22) السابق.

(23) د. عبدالرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر 1992، ص 78.

(24) جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984، ص 126.

(25) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (مشرف الترجمة) 1997،ص 40.

(26) د. عبدالرحمن عبدالسلام: سردية الشعر، القاهرة: مركز الحضارة العربية 2009.

(27) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة: ميريت 2003، ط 1، ص 13.

(28) راجع: د علاء عبدالهادي: قصيدة النثر والتفات القناع، القاهرة: دار العلم والإيمان 2009م ص 112 .

(29) د محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة: للنشر 2003،ص 224.

(30) انظر السابق.

(31) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ص 58.

(32) السابق ص 59.

(33) راجع: د. علاء عبدالهادي : قصيدة النثر والتفات القناع ، القاهرة : دار العلم والإيمان 2009م ص 112.

(34) محمد زيدان: بناءات الحداثة، مجلة الشعر القاهرية، العدد 105 أكتوبر 2002، ص 64.

(35) رولان بارت: التحليل البنيوي ، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 9.

(36) د صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص 283.

(37) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 66.

(38) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ، ص 51.

(39) السابق ص 24.

(40) د. محمد عبدالمطلب: بلاغة السرد ، ص 24.

(41) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة النصر 1993م، ص 224.

(42) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ص 51 .

(43) د محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، 2001، ص 126–127.

(44) جمال كديك: السيميات السردية بين النمط الأدبي والنوع الأدبي، أعمال معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، باجي مختار الجزار، مايو 1995، ص 288.

(45) د. صلاح فضل: فصول ، أكتوبر 1980، ص 224.

(46) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص 68 .



شعرية الشطرنج: لعبة الحب والحرب

لميـــاء باعشن

«إنها حرب أشتعل فتيلها في الشرق
والآن العالم كلّه مسرحا لها
اللعبة مستمرة الى الأبد
شأنها شأن لعبة الحب»
الخيام

الجوامع بين الشعر والشطرنج كثيرة، ابتداءً من الحرف الأول من اسميهما (الشين)، ثم انقسام كل منهما إلى شطرين، فللشعر بيت يتكون من شطر وآخر، والشطرنج كلمة نصفها شطر ونصفها الآخر رنج، وتنقسم إلى ستة وأربعين مربعاً يسمى كل منها بيت وجمعها أبيات. لكن الحقيقة أن كلمة شطرنج بها انشطار من نوع آخر، لأن اللعبة أتت من بلاد الفرس وتتألف من كلمتين نصفها (شاه) ويعني الملك، ونصفها الآخر (طرنج) وتعني الرقعة، ومعناها كاملاً هو: ملك على لوحة (Cha-turanga). لكن رقعة الشطرنج يلازمها الانشطار أيضاً على لاعبين ينفصل كل منهما بنصف مساحة الرقعة، وكذلك على مستوى الأحجار التي تنقسم إلى 16 حجراً لكل لاعب، وكلهم منشطرون بين السواد والبياض.

ويعضد هذا التوافق اللفظي بين الشعر والشطرنج قول أبو القاسم إسماعيل بن أحمد الشجري من شعراء القرن الرابع، الذي يجمع فيه بين أدواته الأدبية :

إن شئت تعلم في الآداب منزلتي وأنني قد عداني العز والنعم

فالطرف والسيف والأوهاق تشهد لي والعود والنرد والشطرنج والقلم

للشعر والشطرنج تاريخ مشترك، فالشطرنجيات تشكل المرحلة الأولى لتشابكهما، وكانت تلك قصائد عن اللعبة تصف قوانينها وقواعدها شعراً، مثل أرجوزة عبد السلام بن محمد العلمي التي تقع في 40 بيتا من بحر الرجز وبها تعريف مفصل لقواعد اللعبة. ثم هنالك تلك الشطرنجيات التي تصف اللعبة بشكل درامي، أي أنها تكشف منظور اللاعبين وتأثير اللعبة عليهم، ومن ذلك النوع قصيدة الصفي الحلي في الشطرنج، ويقول فيها:

قالَ: لي السودُ للأَسودِ وَذي البيضِ لِمَن يَبتَغي بَياضَ اللُجَينِ

فَصَفَفنا الجَيشَينِ تُركاً وَزَنجاً وَاِعتَبَرنا تَقابُلَ العَسكَرَينِ

فَابتَداني بِدَفعِهِ بَيدَقَ الفِرزانِ مِن حِرصِهِ عَلى نَقلَتَينِ

فَانثَنى يَطلُبُ الفِرارَ وَجَيشي راجِعاً نَحوَهُ مِنَ الجانِبَينِ

ثُمَّ ضايَقتُهُ فَلَم يَبقَ لِلشاهِ عَلى رُغمِهِ سِوى بَيتَينِ

ثُمَّ صِحتُ اِعتَزِل فَشاهُكَ قَد ماتَ بِلا مِريَةٍ وَقَد حَلَّ ديني

ونلاحظ أن الشعر والشطرنج يشكلان أهم عناصر مجالس الأنس، بل إنهما فنّــان من فنون المسامرة لا ثالث لهما إلا الشراب، الذي يبدأ أيضاً بحرف الشين، فتكون الثلاثة بذلك فنون «الشينات»، أو هي المُشينات الثلاثة في نظر كثير من المحافظين ودعاة مكارم الأخلاق.

في قصيدة الصفي الحلي في الشطرنج، لا يحلو السهر بحضور (المُدام) و(الراح) فقط، بل يجب حضور الشطرنج لإشاعة البهجة والسرور:

وَغَـزالٍ غـازَلـتُـهُ بَعدَ بَين وأَلّــفَـتْ بَـيـنَـهُ المُدامُ وَبَيني

قـالَ لي مازِحاً وَقَد طَغَتِ الراحُ وَجالَ التَضريجُ في الوَجنَتَينِ

قَـد مَـلَلنا فهاتِ نَلعَبُ بِالشَطَرنـجِ كَـيما أُريحُ قَلبي وَعَيني

قُـلـتُ سَـمعاً وَطاعَةً لَكَ مَولايَ وَلَـكِـن لُـعبُنا في رُهَينِ

وقد تعرضت اللعبة والشعر إلى التحريم وصدرت بشأنهما الفتاوى المحذرة من شرهما شأنهما في ذلك شأن الشراب. ونرى التوافق بين ضرر الشطرنج والشراب وذهابهما بالعقل في قول ابن الرومي:

تفرّسـت بالشطـرنج حتـى عرفتهـا فـإن صـح رأيـي فـهي بـالـوعة العقل

إليهـا يُغيضُ العقـلُ مـا شـابَ صفوه مـن الـهَـذيـانـات الشنيعة والـهَـزلِ

وقد يصل اعتبار اللعب بالشطرنج من الضلال والباطل إلى حد إسقاط شهادة لاعبه بسبب المراهنة والميل إلى القمار والميسر الحرام: «**وَلَـكِـن لُـعبُنا في رُهَينِ**». ويظل هذا النوع من اللعب رهن الفتاوى التي تتراوح بين النهي عنه والترخيص فيه والتي جُمعت برمتها في كتاب: ترك البهرج لكراهة الشطرنج. لكن الإباحة ظلت هي الأصل، لذا فإن الشافعي يرى أن في الشطرنج إحداد للفهم وإستعمال للقريحة، وهو حلال مادام على غير قمار. ومن شروط الإباحة أن «يباح اللعب لتشحيذ الخاطر وتذكية الفهم، ذلك إذا سلمت اليد من الخسران، والصلاة من النسيان، واللسان من الهذيان فهو مباح بين الأخوان غير محرم على الخلان».

وإن كان ابن الرومي قد خلص إلى أن الشطرنج «بالوعة» للعقل، إلا أنه يراجع تقييمها فيما بعد بعين العدل والانصاف في أبيات تربطها مرة أخرى بالشراب:

ومـا ذاك في الشـطرنج عيبـاً لأنـه عـنـاءٌ عظيمٌ إن جنحْنا إلى العـدلِ

ألـيس عـنـاءً أنـهـا آلـةُ الفـتـى لتصفية العـقـل المـشـوبِ مـن الجهل

بلى إن تـرويـقَ الـشـرابِ من القذى لـنـفـعٌ وتـخـلـيـصُ الخـيـار مـن الـرذلِ

الشطرنج رياضة ذهنية ترتكز على الذكاء والتحليل ومهارات التخطيط، فحساب النقلات الاستنتاجية تتحكم في المواجهة الحاسمة وفي فرص الفوز على الخصم. على رقعة الشطرنج يتحول اللاعب إلى قائد جيش يناور، ويحشد، ويفتك بالأعداء، لذا فإن كثيراً من قادة الجيوش والأمراء والخلفاء كانوا يعتبرون اللعبة ميداناً للتدريب على المعارك الحقيقية القادمة، ويتعمدون الإكثار من اللعب حتى يكونوا في أفضل حال من الاستعداد لتوظيف مهاراتهم المنطقية المكتسبة من رقعة اللعب على أرض المعركة الحقيقية. تتطلب اللعبة يقظة دائمة، وصبرا كبيرا، وتماسك أعصاب وقوة تركيز، فالمعركة لا أسلحة فيها إلا العقول، واللاعب يقاتل دون إراقة دماء، وهذا ما يصفه ابن الرومي في مدحه لطريقة لعب الشطرنجي الشهير أبي القاسم التوزي ومنازلته الذكية لخصومه من اللاعبين:

ربما هالني وحير عقلي أخذك اللاعبين بالبأساء

تقتل (الشاه) حيث شئت من الرقعة طِباً بالقتلة النكراء

في حروب لا تصطلي لترات وقتال بغير ما شحناء

يتلقاهمُ بسيف من الفكر ورمح من صنعة الآراء

ومن هذا المنظور يظهر أن لعبة الشطرنج في حد ذاتها ما هي إلا استعارة حربية، تتنمذج على حرب واقعية. اللعبة حقل للإنخراط في حرب افتراضية آمنة، لا تسفك فيها الدماء ولا تزهق الأرواح، وتتحول فيها ساحة الحرب السجال إلى ميدان متعة فكرية، كما يصفها علي بن الجهم:

أرض مربعة حمراء من أدم — هذا يُغير وعين الحزم لم تنمِ

تذاكرا الحرب فاحتالا لها جيلاً — ما بين إلفيْن موصوفيْن بالكرم

هذا يغير على هذا وذاك على — من غير أن يأثما فيها بسفكِ دمِ

فانظر إلى فطن جالت بمعركةٍ — في عسكرين بلا طبل ولاعلمِ

وفي نفس المعنى ينشد السري الرفاء:

وكتيبتا زنج وروم أذكيا حرباً يظل بها الذكاء مناضلا

لم يسفحا فيه دماً وكأنما رشح الدماء أعالياً وأسافلا

أعجب بها حرباً تثير إذا التظت فضل الرجال ولا تثير قساطلا

وتهدف فنون المسامرة من شعر وشطرنج وشراب إلى المؤانسة وإزالة الوحشة من قلب الساهرين، لذلك فهي فنون قائمة على المنادمة، أي أنها تستدعي وجود شخصين وربما أكثر، لكنها في كل الأحوال مضادة للوحدة والفردانية، لذلك فإن هنالك خطورة في مزاولة هذه الفنون دون رفيق، فالشعر يختنق دون سامع، والشراب ينصرف إلى الإدمان دون نديم، كذلك فإن الشطرنجي يصيبه الجنون دون لاعب يواجهه. في الرواية القصيرة التي كتبها النمساوي ستيفان زويق Stefan Zweig ونشرت في 1944 تحت عنوان اللعبة الملكية أو قصة شطرنج (*The Royal Game Or Chess Story;* *Schachnovelle*) ، يعاني بطلها دكتور ب. Dr B من الاضطهاد على يد رجال الجستابو النازيين الذين يسجنونه في زنزانة إنفرادية حيث يتعلم الشطرنج من كتاب وجده بداخلها. يدرس دكتور ب استراتيجيات اللعبة ويحفظ تحايلاتها عن ظهر قلب، ثم يبدأ في اللعب عقلياً ضد نفسه، وعلى الرغم من أن اللعبة تبقيه واعياً لمقاومة مهانة السجن وعذاباته، إلا أن استغراقه فيها وإدمانه عليها يدفع به إلى انهيار فصامي شديد. هذا الصراع العقلي الداخلي بين الوعي الأسود والوعي الأبيض هو الجنون بعينه والذي يسميه زويق التسمم الشطرنجي. يبتلع الشطرنج لاعبه الفردي فينتقل على اثر إنشطاره النفسي من السجن الانفرادي إلى المصحة العقلية.

أما أبو حيان التوحيدي فحدثنا عن **معايير النديم** المثالي في كتابه: «الإمتاع والمؤانسة» قائلاً: «وحصل الأمرُ على أن يُقال: فلانٌ خفيف الروح، وفلانٌ حسَنُ الوجه، وفلانٌ ظريفُ الجُملة، حُلوُ الشمائل، ظاهرُ الكيس،

قوي الدست في الشطرنج ، وحسَن اللعب في النرد. بذلك تبدو صورة النديم مكتملة وهي تجمع بين المهارات والسلوكيات المؤهلة لمجالسة الخلفاء والنبلاء. وفي قول الشاعر الذي يصف براعة اللاعب الذي يكسب الدست وهو مستدبر الرقعة:

غير ما ناظر بعينيك في الدست ولا مقبل على الرسلاء

بل تراها وأنت مستدبر الظهر بقلب مصور من ذكاء

نجد أن «الخصم» ، أي اللاعب المنافس في الشطرنج، يدعي «رسيل»، أي الذي يراسلك الأفكار ويبعث من عقله إلى عقلك الخطط ويشاركك المتعة، فهو بذلك شريك مؤهل لمكانة متوازية تضعه على حد الملاعبة والمحاربة.

وإذا كانت الحرب هي ما قبل اللعبة، فإن الحب هو ما حول اللعبة، فحين أصبحت لعبة الشطرنج جزءاً من الحياة العامة والنمط الحضاري القائم في العصر العباسي، أُضيفت مهارة الشطرنج إلى قائمة المؤهلات التي تميز الجارية التي ستسعد سيدها فتستحق الانضمام إلى حريمه، وبقدر ما برعت الجارية في فنون المؤانسة، ازدادت قيمتها. وكان للمأمون أمَة موهوبة تسمى (عريب) من أحسن النساء وجهًا وأدبًا وضربًا وشعرًا ولعبًا بالشطرنج والنرد، ومن هنا بدأ التباري بين طرفي اللعبة يأخذ بعداً إيروسياً، فالمرأة تستعد لمواجهة الرجل منافساً، فتراوغ وتناوش وتباغت، ثم تقاوم بدلاً من انهزامها وخضوعها النمطي، وفي هذا يقول أبو نواس بيته الذي يدمج بين الشطرنج والشراب والعشق:

تلاعبت بالشطرنج مع من أحبه فنادمني حتى سكرت من الوجد

وتظهر لعبة الحب الشطرنجية كراً وفراً، وشداً وجذباً في كثير من قصص (ألف ليلة وليلة)، حيث ورد أنّ الجارية الحكيمة «تودد»، بعد أن غلبت الشعراء والأدباء والموسيقيين والمَناطقَة في مجلس الخليفة هارون الرشيد، قال الخليفة لها: يا تودد بقيَّ عليك شيءٌ ممّا وعدتِ بهِ وهو الشطرنج ، ثم أمرَ

بإحضار مُعلميّ الشطرنج فحضروا، وحين هزمتهم حلفوا ألاّ يُناظرَوا أحداً ما دامت تودد بمملكة بغداد! وتذكر الليالي قصة الجارية مع شركان ابن الملك عمر النعمان التي قالت له: أنت ابن الملك عمر النعمان فهل تحسن لعب الشطرنج ؟ فقال: نعم، ولكن لا تكوني كما قال الشاعر:

أقول والوجد يكويني وينشرني ونهلة من رضاب الحب ترويني

حضرت شطرنج من أهوى فلاعبني بالبيض والسود لكن ليس يرضيني

كأنما الشاه عند الرخ موضعه وقد تفقد دستا بالفرازين

فإن نظرت إلى معنى لواحظها فإن ألحاظها يا قوم ترديني

ثم تأتي حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبي الليث عامل البصرة، التي خرجت إليه وكأنها الشمس، فقال لها هات الشطرنج فأتت له، ففرش ولعب معها حتى غلبته. أما في قصة زين المواصف مع مسرور فقد أنشد لها في شأن لعب الشطرنج هذه الأبيات:

أشكو الزمان وما قد حل بي وجرى واشتكي الخسر والشطرنج والنظرا

في حب جاريةٍ غيداء ناعمة ما مثلها في الورى أنثى ولا ذكرا

قد فرقت لي سهاماً من لواحظها وقدمت لي جيوشاً تغلب البرا

بيادق ورخوخ مع فرازنة كرت فأدبر جيش البيض منكسرا

ولاعبتني على رهنٍ رضيت به ولم أكن عن رضاها أبلغ الوطرا

في مناورات لعبة الغرام يحلو الغلب والانهزام، وكأن العاشق مغلوب على أمره في حب مشبوب اخترق قلبه بغتة، وبعد صراع حيوي ديناميكي يشبه كثيراً خط الهجوم المباغت الذي اتبعته شهرزاد نفسها في هزيمتها لشهريار. اللعب مع شهريار كان محفوفاً بالمخاطر واستوجب تسلحاً بالجرأة والصبر وإبطال الهجوم المضاد بقوة الحدس، وقد اسكتت شهرزاد الملك بحكاياها، وبنت توقعاتها وتحركاتها على إيماءاته وإيحاءاته لكي تتجنب ضربته القاضية، ثم واصلت اللعب حتى خضع الملك.

وتحضر هنا رائعة شاعر الغزل (امروءُ القيس) «تعلّق قلبي طفلةً عربيّةً» والتي يحول فيها لعبة الشطرنج إلى لعبة حب من الطراز الأول، ويخلط قوانين اللعبة بقوانين الهوى، فيقول:

ولاعَبتُها الشِّطرَنج خَيلي تَرَادَفَت ورُخّي عَليها دارَ بِالشاهِ بالعَجَلْ
فَقَالَت ومَا هَذا شَطَارَة لاعِبٍ ولكن قَتلَ الشّاهِ بالفيلِ هُوَ الأَجَلْ
فَنَاصَبتُها مَنصُوبَ بِالفيلِ عَاجِلا مِنَ اثنَينِ في تسعٍ بِسُرعٍ فَلَم أَمَلْ
وقَد كَانَ لَعِبي كُلَّ دَستٍ بِقُبلَةٍ أُقَبِّلُ ثَغراً كَالهِلالِ إِذَا أَفَلْ

وفي قصيدة شطرنجيّة يصف الشاعر عمر بن إبراهيم العراقيّ، الذي كان من ندماء عضد الدولة، لعبة الشطرنج كما دارت مع محبوبته وخصيمته، فيصعب على المتلقي التفريق بوضوح بين المجازي والحقيقي، فالاستعارة تصل هنا قمتها:

وانثنت بي إلى مجالٍ فسيحٍ تدمن الركض فيه زنجٌ وروم

فالتقى العسكران في حومة النقْع أسودٌ على أسودٍ تحوم

فاختلطنا وجال في الحرب فرزاني وقال الكميُّ من لا يخيم

ثمّ نادى شاهي برخّيه•• كُرّا ليس بعد الوقوف إلاّ الهجوم

فأحاطا بشاهنا في مضيقٍ ضاق ذرعاً بمثله المكظوم

فتخفّتْ من الحَياء وغطّتْ ورد خدٍّ كأنه ملطوم

ثمّ قالت: خذِ الفؤاد سليماً إن حبسَ المرهون عارٌ ولوم

ومن قبل اللعبة، ومن حول اللعبة، تتحرك الدلالات الإيحائية للشطرنج إلى ما وراء اللعبة، وهذا هو مجال السياسة الذي بدأه ابن الهبارية وكانت وفاته سنة (504هـ) الذي جعل الشطرنج عمدة ارجوزته (الصادح والباغم) ودعمها بالتعابير السياسية، ومنها هذه الأبيات:

لا تفتح الدست ولا الحرب معا   واقنع بسلم ما وجدت مقنعا
والشاه لا يحضر عند الشاه   فإنها من أعظم الدواهي
لا تحقرن راجلا في فيلق   فربما غلبته ببيدق
كذاك في الشطرنج يفدى الشاه   بغيره من عظم ما يغشاه
هذا قليل من كثير ما جنوا   بلعب الشطرنج فافهم ما عنوا

وفي العصر الحديث وجدت هذه التيمة رواجاً عظيماً، وقد حملت قصيدة (شطرنج) لأحمد مطر أبعاداً سياسية واضحة تدين الأحوال العربية الراهنة:

منذ ثلاثين سنة ،

لم نر أي بيدق في رقعة الشطرنج يفدي وطنه ،

ولم تطن طلقة واحدة وسط حروف الطنطنة ،

والكل خاض حربه بخطبة ذرية، ولم يغادر مسكنه

الفيل يبني قلعة، والرخ يبني سلطنة ،

فإن تكن سبعا عجائب ا لدنى، فنحن صرنا الثامنة .

وتصب قصيدة (بيادق) للشاعر عدنان الصائغ في صلب هذا الموضوع، فيتململ من استسلام العربي لمعارك لا اختيار له فيها:

بيدقني السلطانْ

جندياً في حربٍ لا أفقهها

لأدافعَ عن رقعةِ شطرنجٍ – لا أدري –

أو وطنٍ أمْ حلبةْ

ولهذا أعلنتُ العصيانْ

أما مصطفى عراقي فيرسم في قصيدته (على رُقْعَةِ الشِّطْرَنْج (معالم الوقوع في براثن الاستعمار الغربي وتحكمه في أراضي العرب ومراميه البعيدة:

تُنقِّلُنا في الميادينِ والأسْطُحِ العاريهْ

تُحرِّكُنا منْ جَميعِ الجِهاتْ

أصابعُ تَحْجُبُها سُحُبٌ داميهْ

عرائِسُ نَحْنُ بغيرِ خُيوطْ

ويحْملُها فوْقَ أطْرافه أُخْطُبوطْ

على رُقْعةِ الوَهْمِ تُبْحِرُ أحْلامُنا قِطْعةً طافيهْ

وتخرُّ الخيولُ

ويرتبكُ الفيلُ ،

والرُّخُ يَهْوي،

تُغنّي الطُّلولُ..،

يكِشُّ بِمِعْطَفِهِ الذهبيِّ ملِكْ

ويزهو ملِكْ

وتَرْتجُّ رُقْعتُنا المُستباحةُ،

تغوصُ بجُرْحِ المحيطِ،

يبرز الشطرنج ومفرداته بشكل متكرر في هذه القصائد المعاصرة وغيرها للتعبير عن انتفاضة داخلية ضد كل أنماط الاستغلال و السيطرة التي تحاول القوات الغاشمة فرضها على العالم العربي. وقد استثمر الشعراء مصطلحات الشطرنج لصياغة صوراً شديدة الايحاء للتعبير عن رفض حالة السكون والتجمد

التي وقع الفرد العربي تحت تأثيرها فتحول إلى قطعة مسلوبة الإرادة تتحرك على رقعة شطرنج وهي محكومة بسيطرة قانون اللعبة. يحاول الشاعر العربي أن يقول إن حلمه لم ينكسر وإن مقاومته للسير الاجباري الذي تفرضه قوات تريد الانفراد بالهيمنة والنفوذ ستكون بالوعي بحقيقة اللعبة، فرغم عقلانية وصلابة النظام الذي يحكمها، إلا أنها لعبة فوضوية وبنيتها الجامدة عشوائية وقاتلة. السياسة لعبة، لكنها لا عبثية، بل كل حركاتها محسوبة ولها نتيجتها، وكل تنقلاتها يترتب عليها آثار بعيدة، وكل خطواتها تقدمية يستحيل معها العودة إلى الوراء. القوانين الصارمة للشطرنج السياسي تضمن الجدية في اللعب وتحمي فوضوية السطو والنهب والبطش اللاقانوني.

منذ أن أنشد الخليفه المامون حكمته الشطرنجية،

أنظر إلى لاعب الشطرنج يجمعها مغالباً ثم بعد الجمع يرميها

كالمرء يكدح للدنيا ويجمعها حتى إذا مات خلاها وما فيها

فقد أدخل استعارات الشطرنج في مدارات الفلسفة والمساءلات الوجودية العميقة وبدأ مرحلة ما فوق اللعبة. ومن الأشعار التي اكتست طابعاً فلسفياً بحتاً هي تلك الأبيات من رباعيات الخيام التي تطرح مسالة الاختيار البشري أمام القدر المهيمن على الحياة والممات:

إنما نحن رخاخ القضاء

ينقلنا في اللوح أني يشاء

الدهر كاللاعب القدير على

رقعة الشطرنج لعبة القدر

والصبح والليل من بيادقه

وإن أحجاره بنو البشر

يظهر اللاعب هنا أسير الرقعة الصغيرة في حدود عزلتها المحكمة ،

يسيطر على أحجارها ويتصرف في ملابسات تحركاتها، لكن رقعة اللعبة الكبري تدار دونما قرار من عنده، وحين ينتهي احتجازه فوقها يكون خسرانه حتمياً ينضم بعده إلى صندوق العدم مع غيره من اللاعبين.

وتدخل العلاقة الاستعارية بين الشطرنج والشعر مرحلة الخروج من اللعبة في قصيدة مبتكرة للشاعرة حليمة مظفر التي توسع الدلالة اللونية للبياض والسواد لتشمل مفهوم التباين الطبقي البغيض. منذ بداية القصيدة تفعل حليمة مظفر شيئاً مخالفاً ومفصلياً في تلك العلاقة، إذ تعيد إلى اللعبة روح اللهو وتسحب فتيل الجدية التي اكتنفت قصائد الشطرنج على مدى عصور. تفتح القصيدة بألوان الرقعة وتعلن الدخول إلى معتركها الافتراضي:

أبيضٌ

أسودٌ

أسودٌ

أبيضٌ

بهذا الشكل الكتابي لا يتم فقط تحديد المربعات ومواقعها على الرقعة، بل تعطينا التوزيعات إحساس بالقفز بين الألوان، ولا يسعنا إلا أن نتخيل طفلة مرحة تنتقل بين المربعات وهي تنط على قدم واحدة وكأنها تلعب الحجلة: أبيض، أسود .. أسود أبيض. ولعبة الحجلة تقارب الشطرنج، فهي عبارة عن مربعات ينتقل فيه الحجر من بيت إلى آخر حتى يتحقق الفوز. ثم تستخدم حليمة مفردات الشطرنج المعتادة من بيادق وشاه وطرنج وحصان وفيل ووزير وقلعة لتصف علاقة حب ممنوعة بحكم التابوهات العتيقة البالية، التي يمثلها «شيوخ الفقه» الذين:

قَبروا العشقَ في كتبِ النساءِ

سكبوا فحولتَهم في محبرةٍ

وريشة

قصيدة حليمة مظفر « شطرنج « قصيدة مقاومة لتقاليد موروثة دون تفكير أو تأمل، والحب المسيج بالمحاذير يقف في وسط الرقعة الشطرنجية في حالة عجيبة من التوافق بين الجيوش المتصارعة، فبدلاً من أن يحترب الملك ضد الملك، تنضم قواتهما من أجل هدف واحد:

حبي وحبك

ملكان يتنازعان البلاط....

كن حصانا جامحا

لا يعرفُ الخريفُ بابه

كن فيلا ملعونا

يلعبُ دون قواعد

أو وزيرا مباركا

يصدحُ في قلعتي

يحاصرُ الفوز دون منافس

لا تكتفي الشاعرة بنزع فتيل التعارك الشطرنجي، بل تعلن رفضها للقانون الفاصل بين الأبيض والأسود ليحل في مكانه مبدأها الانساني الحقوقي الجديد، الذي تكرره وتصر عليه وتختم به قصيدتها:

«لا لون في عبادة الحب»

هذا الاصرار على إزاحة النموذج التقليدي يذهب إلى أبعد من هذا وذاك، إذ تكسر حليمة توقع الاعتياد بإخراج عاطفة الحب من تشبيهها المعتاد بالشطرنج، وتنفي عنها صفة اللعب والتصنع، ثم تتهم كل من قالو أن الحب لعبة بأنهم:

زائفون

كاذبون

عرابيد

من قالوا عن الحب

لعبةُ شطرنج

هذه امرأة معاصرة ترى الأمور بوضوح لا يسمح بالتمويه، امرأة تفصل بين اللعب والجد، وتمارس الحب بجدية ولا تقبل به لعباً، ثم تترك رقعة اللهو وهي تقفز مرة أخرى في طريقها إلى عالم الواقع، تخرج من الناحية الأخرى وكأنها تسير في عكس الاتجاه الذي دخلت منه. في طريق الخروج يتبادل السواد والبياض مواقعهما، وتترك ساحة اللعب طفلة تلعب الحجلة وهي تغني معلنة النصر:

أسود

أبيض

أبيض

أسود

لعبة الشطرنج هي عنوان نص حليمة مظفر وصلبه ومنطلقه التجريبي، لكن هذا النقض للاستعارة الشطرنجية المتوارثة، وتوظيف التشبيه لنفي العلاقة القائمة بين الحب واللعب ، هو تقويض حداثي تنفرد به قصيدتها، فالتكتيك المتبع هو محاصرة المجاز وخنقه، ثم التخلص منه بشكل مفاجئ يقتل المعتقد السائد: كش.. الحب ليس لعبة شطرنج.

* * *

غواية الحرف في الوجود الشعري
قراءة في شعر محمد ومحمود

جريدي المنصوري

الحرف بذرةُ التكوين اللغوي ونواةُ تفجير المعنى الشعري ، يعاقره الشاعر بالتأمل فيسرج له خيلَ القصيد ، يبني له عوالمَ ويقيم له وجوداً ويلاحقه يرصد تجلياته وحركته عبر الآفاق ، وإذا كانت العرب قد أطلقت على الناقة حرفاً وسّمت الجبلَ حرفاً ، فإن الشعراء نظروا إلى الحرف منطوقاً ومكتوباً في سياقات جعلته أكبر من جمل وأعلى من جبل ، مع أنه عنصر صغير من عناصر تشكيل الكلام وأدوات المادة الشعرية.

ويبلغ تعلقُ الشاعر بالحرف إلى حد أنه ينظر إلى ذاته بوصفه كائناً حروفياً يلتمس في كل حرف من اسمه معنى أو يتسلقُ سلم حروفه صعوداً عبر شعرية يفضى بها هاجس الحرف إلى إيقاعية تساوق إيقاع المعنى الذي ينازعه الخضوع ، والعملية الشعرية بوصفها لعبة فنية تستنهض طاقات الكلمات والتي تعتمد على تعزيز تأثير الحرف والمضيّ به قدماً نحو استبصار دلالات لا يفي بها معنى الكلمة ، بل والإيغال في تأكيد طاقته الرمزية التي يفرضها وجوده ضمن المنظومة التركيبية التي تمثل مجتمعه اللصيق ضمن عالمه الشعري في ذلك النص .

وفي هذا البحث نتناول تجربة محمد ومحمود مع اللغة ، أعني تجربة الشاعر محمد الثبيتي والشاعر محمود درويش وتأملَ كلّ واحد منهما لعالم الكلمات والأشياء انطلاقاً من الحرف .

وتجربة محمد الثبيتي مع الحرف تجربة تحفل بالصوت وتشكلاته حين تسري الروح الإيقاعية للمبنى لتساوق المعنى ولهذا كانت المغامرة الشعرية تستحضر أنغام الحروف وموسيقى الكلمات ذات الصيغ الصرفية المتشابهة والصور الصوتية المتماثلة ، فتحولت قصيدة (موقف الرمال.. موقف الجناس) إلى لعبة لغوية أشبه بمتاهة لا خروج منها دون معرفة أنظمة وعلاقات تلك الشبكة من الكلمات التي تتجاذب وتتجاور ، وتتناغم وتتحاور ، إلى الحد الذي قد لا تزيد نقطةُ الاختلاف بين الكلمتين عن اختلافٍ في نقطة على حرفٍ تتغير به الكلمة لتصبح أخرى أو يتقدم موضع الحرف عن موضعه في الكلمة الأخرى هناك .

وقصيدة الثبيتي الطويلة (موقف الرمال ..) جاءت في مرحلة نضجه الشعري وفي فترة متأخرة، حيث ابتدأ بديوان (عاشقة الزمن الوردي) ثم (تهجيت حلما تهجيت وهما) ثم (التضاريس) وقصائده الأخيرة التي منها موقف الرمال تمثل المرحلة الأخيرة في تجربته الشعرية والتي ضمها ديوانه المطبوع مؤخراً في نادي حائل . غير أن من الملاحظ أن الثبيتي رغب أن تكون هذه القصيدة في مقدمة الديوان الذي ضم أعماله الكاملة وجاءت قبلها قصيدة (سيد البيد) كمقدمة وتمهيد لهذا الاسم الذي تعاطى معه الثبيتي شعرياً بعد ذلك ، وكأن هذا الترتيب قد تم اختياره بعناية ليهيمن على ما بعده في الديوان وتسري روح نبوءة الشاعر وسيطرة الأنا الشعرية العليا عنده في مفاصل قصائد الديوان .

وإذا كان عنوان القصيدة (موقف الرمال وموقف الجناس) فإن الموقف الثالث هو ما يقدمه النص في مطلعه :

(ضمني) ثم (أوقفني) و (دعاني) و(استوى)

لنستمع إليه يقول :

ضمني

ثم أوقفني في الرمال

ودعاني

بميم وحاء وميم ودال

واستوى ساطعا في يقيني

وقال :

أنت النخل فرعان

هذا الموقف روحي يترامى إلى أبعاد تاريخية عميقة في الحياة الروحية، وحين ضمه لم يقل له اقرأ، ولم يقل له تشهد ، بل دعاه : يا محمد ثم أخذ يبلغه ويلقنه الحقائق الشعرية ، (ثم قال):

ترى من الذي ضمه ، ومن الذي قال له ، يقول النحاة إن الفاعل هنا ضمير مستتر ، ولكن النحاة دائماً يقولون إن الضمير يعود على مذكور ، وليس ثمة مذكور ، والغريب أن الفعل مبني للمعلوم والفاعل مجهول ، إنه ضمير مستتر لا يعود على أحد ، ولا نعرف عنه سوى قول الشاعر :

«واستوى ساطعاً في يقيني»

وإذا كان سياق الحال في بداية النص يذكرنا بالمواقف والمخاطبات للنَّفري ، فإن هذا النص يرتفع إلى مستوى يتعالى فيه عن الواقع إلى أفق سماوي يهبط منه الإلهام وحيا ، ويهمي غيث الشعر عبر مناخات تستحضر شياطين الشعر والجنَّ وبقيةَ قوى الشعر الخفية .

ولسائل أن يسأل: أين ذلك من محمد الثبيتي الذي يعيش في البلد المقدس مكة ؟، تعالوا ننظر إلى مكة عند محمد الثبيتي وكيف تعامل معها شعرياً :

يقول في قصيدته التي اختار لها عنواناً هو (الرقية المكية):

صبحتها

واالخير في أسمائها

مسيتها

والنور ملء سمائها

حييتُها بجلالها وكمالها

(وبميمها وبكافها وبهائها)

وغمرت نفسي في أقاصي ليلها

فخرجت مبتلاّ بفيض بهائها

وطرقت ساحات النوى

حتى ظمئت إلى ثُمالات الهوى

فسقيت روحي سلسبيلاً من منابع مائها

ونقشت اسمي في سواد ثيابها

وغسلت وجهي في بياض حيائها

وكتبت شعري عند مسجد جنها

وقرأت وردي قرب غار حرائها

وإذا كنـا قد شعرنا بالدهشة في تعامله مع (ميمها وكافها وهائها) وما جاء عن حراء ومسجد الجن فإنه من المؤكد أن اسم (محمد) كان حاضراً في هذه الأجواء ذات الطقوس المثيرة روحياً حين يقول :

ونقشت اسمي في سواد ثيابها

حيث برز اسم محمد مضيئاً يجلو الظلمة والسواد ويترسخ عميقاً بما ينفتح عليه هذا الاسم في كتاب التاريخ العظيم .

ولقد كان شعره في مكة نافراً وحشياً :

يقول :

وكتبت نافرة الحروف ببطن مكة

والأهلة حـول وجهك مستهله

إني أحـدق في المدينة كي أراك

فلا أراك

إلا شميـمـاً من أراك

وهكذا يمكن النظر لتجربة الثبيتي على أنها أقرب ما تكون لتجربة الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول ، بل إنني على يقين من أنه وقف على مواقف النقاد من بديع أبي تمام ومشكلة الغموض عنده والتي ظهرت في مواقف نقدية شعرية منها ما دار حول قول أبي تمام :

لا تسقني مـاء المـــلام فإنني   صب قد استعذبتُ ماء بكائي

حيث وقف القوم عند ماء الملام ، وتذكر الروايات أن أحدهم جاء إلى أبي تمام بإناء وطلب منه أن يعطيه قليلاً من ماء الملام ، فقال أبو تمام ليس قبل أن تأتي بريشة من جناح الذل التي وردت في قوله تعالى ﴿ **واخفض لهما جناح الذل من الرحمة** ﴾ فبهت الذي سأل .

ولنا الآن أن ننظر إلى قول محمد الثبيتي :

أمضي إلى المعنى

وأمتص الرحيق من الحريق

فأرتوي

وأعلُّ

من

ماء

الملام

وأمر ما بين المسالك والمهالك

حيث لا يم يلم شتات أشرعتي

ولا أفق يضم نثار أجنحتي

ولا شجر .

يلوذ

به

حمامي

تجربة الثبيتي هي تجربة مع الحياة ، الكلمات تتناسل ، يشتق الكلمة من الكلمة والفعل يشبه الفعل ، والاسم ينتمي إلى الاسم ، والعلامة الفارقة حركة أو نقطة ، هذا التشابه في التكوين الهيكلي لا ينفصل عن البعد الحركي لتلك الكلمات في إيقاعها ضمن مجتمع كلمات النص المتدفق :

المدى والمدائن

قفر وفقر

والجنى والجنائن

صبر وصبر

ومداد الخزائن

شطر وسطر

هكذا يبدو محمد الثبيتي مسكوناً بهاجس الحرف الذي يطارده فانطلق هو يطارد الكلمات ويكتشف علاقاتها مبتدئاً باسمه الذي فرق حروفه ليجتمع له فيه ما لم يجرؤ عليه سواه .

وتجربة درويش مع اسمه تشبه تجربة الثبيتي مع حروف اسمه في كون ذلك التأمل قد جاء في المرحلة الشعرية الأخيرة للشاعر ، فجدارية درويش كتبها عام 1999م وهذا النص الطويل يمثل معلقة ، وكان حضور الاسم مسيطراً منذ المقاطع الأولى واستأثر بالمقطع الأخير حيث كانت ذروة الغوص في العمق واستنهاض معاني الحروف لاسم محمود ، وهذا ما فعله في الجدارية دون سواها.

(والجدارية نص باذخ يواجه لحظة اختطاف الحياة ويتعاطى مع فكرة الموت وملامسة هذا الأفق حين يتعلق بالذات الشاعره فتثور ثورتها ، وإنها لحظة البين بين ، يأسرها الشاعر ، وهذا النص هو سيرة رحلة وتغريبه..)، والاشتغال على الاسم هو فعل شعري بنائي يواجه تجربة الموت العضوي بالرغبة في الخلود اسماً ، يقول درويش (كنت أعتقد أنني أكتب وصيتي ، وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه ومادمت أكتب وصيتي الشعرية فلعلي أن أستعير واستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر .. لقد حاولت أن أضع في هذه القصيدة كل معرفتي وأدواتي الشعرية معاً ، باعتبارها معلقتي).

ويقول (هذه التجربة أغنى تجاربي الوجودية حيث يقف الإنسان أمام مصيره وأمام شريط حياته بكاملة أثناء الاقتراب من الموت ، وبالتالي كان لابد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت).

تبدأ جدارية درويش بهذا المقطع :

هذا هو اسمك /

قالت امرأة

وغابت في الممر اللولبي

....

هذا هو اسمك

قالت امرأة

وغابت في ممر بياضها

هذا هو اسمك ، فاحفظ اسمك جيداً

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل ،

كن صديقاً لاسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

واكتبه على صخور الكهف

يا اسمي : سوف تكبر حين أكبر

....

يا اسمي أين نحن الآن

سنكون يوما ما نريد

لا الرحلة ابتدأت ولا الدرب انتهى

لم يبلغ الحكماء غربتهم

لم يبلغ الغرباء حكمتهم

هذا البحر لي / هذا الهواء الرطب لي

واسمي ، وإن أخطأتُ لفظ / اسمي

بخمسةِ أحرفٍ أفقيةِ التكوين لي :

ميم / المتيمُ والميتم والمتمم ما مضى

حاء / الحديقة والحبيبة ، حيرتان وحسرتان

ميم / المغامر والمعدُّ المستعدُّ لموته

الموعود منفيا ، مريض المشتهى

واو / الوداع ، الوردة الوسطى

ولاء للولادة أينما وجدت ، ووعد الوالدين

دال / الدليل ، الدرب ، دمعةُ دارةٍ درست ،

ودوري يدللني ويدميني

وهذا الاسم لي

هذا البحر لي / هذا الهواء الرطب لي / واسمي /

وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت لي

أما أنا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل / فلست لي

أنا لست لي

أنا لست لي

وبهذا تنتهي القصيدة.

وإذا ما تجاوز محمود درويش حروف اسمه فإنه لا ينفصل عن كونه كائناً حروفياً ، تشده عروبته إلى حرف الضاد مثلما تجذبه الأنا إلى ياء المتكلم، وذلك قوله :

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من لغتي

ولو أخضعت عاطفتي بحرف الضاد

تخضعني بحرف الياء عاطفتي ،

وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور كوكباً أعلى ،

وللكلمات وهي قريبة منفى

....

وكلما فتشت عن نفسي وجدت الآخرين

وكلما فتشت عنهم لم أجد فيهم سوى نفسي الغريبة

....

أنا لست مني إن أتيت ولم أصل

أنا لست مني إن نطقت ولم أقل

أنا من تقول له الحروف الغامضات :

اكتب تكن

واقرأ تجد

وإذا أردت القول فافعل ، يتحد

ضداك في المعنى

وباطنك الشفيف هو القصيد

ولا تقتصر فاعلية مغامرة الغواية على الوجود بل تتجاوز ذلك إلى العدم، حيث يمثل غياب الحرف وجوداً شعرياً لا يكاد يفي به تشكيل سواه ، هناك يكون البحث عن الحكمة والفتنة كما في قول محمد الثبيتي :

ولا أنت أوتيت لقما

ولا هن أوتين فتنة يوس

وليس نقص حرف من كلمة (لقمان) مفصولاً عن نقص الحكمة التي يترامى إليها المعنى الشعري ، تماماً مثل نقص الفتنة الذي يحيل إليه النقص في كلمة (يوسف)، وهكذا فإن غواية الحرف في الوجود الشعري أمر مرهون بلحظات يتجلى فيها جنون الشعراء .

وهذه المغامرة أصيلة في التراث الشعري العربي ولعله من المفيد أن تذكر أن الشاعر المبدع غيلان بن عقبة عرض لرحلته في الصحراء وسفره عبر البيد والفيافي القفار وجاء على ذكر الصلاة ومواصله السير وذلك قوله :

نص الليل بالأيام حتى صلاتنا   مقسمة يشتق أنصافها السفر

فحذف حرف اللام من كلمة (نصل) ووصلها بما بعدها (نص الليل) وفي ذلك تجسيد لمعنى السرعة والعجلة والحرص على الوقت حتى صح له أن يقصر فيأخذ من الصلاة بعض ركعاتها وعلى المستوى الشعري أخذ من الكلمة بعض حروفها .

وإذا كان الصوت الأنثوي قد حضر في معلقة محمود درويش منذ البداية محركاً ومحرضاً على تأمل الاسم وعلاقته بالذات الفانية فإنه لدى محمد الثبيتي كان كامناً واستيقظ في المقاطع الأخيرة من قصيدته ، دون أن تغيب مسألة الاسم ، وإذا كان الثبيتي في أول المقطع قد نظر إلى حبيب أعني حبيب بن أوس الطائي وأخذ يمتص الرحيق من الحريق فإنه في نهاية المقطع نفسه قد التفت إلى الحبيب المعشوق وذلك قوله :

فمضيت للمعنى

أحدق في أسارير الحبيبة كي أسميها

فضاقت

عن سجاياها الاسامي

ألفيتها وطني

وبهجةُ صوتها شجني

ومجدُ حضورها الصافي منايَ

وليس أسهل من أن نعثر على اسم الحبيبة في هذا النص لا حظوا كلمة (منايَ)، ولكن أين مرجعية هذا التشكيل الغامض المزخرف الذي جعل الثبيتي يقرن ذاته بالنحله ثم يتبع ذلك بالنخلة ويرتفع عاليا باسمه نقشا على ثوب الكعبة وصوتا يمتد من غار حراء حتى مسجد الجن في حين نظر محمود درويش إلى ذاته بوصفه طيراً مرة وكرمة مرة وفكرة مرة ثالثة :

سأصير يوماً طائراً وأسل من عدمي وجودي

كلما احترق الجناحان اقتربت من الحقيقة

وانبعثت من الرماد

هكذا يلتقي درويش مع طائر الفينيق الأسطورة الشهيرة ، والشاعر يبحث عن الخلود واسمه معادل موضوعي للخلود ، ودرويش يسطر اسمه في الجدارية التي تحفظها المقابر والمعابد ومحمد الثبيتي ينقشه في سواد ثياب مقدسه، وقد أدرك الشاعر أن الحرف الذي ارتبط بالوجود (كن) يرتبط بالخلود أيضاً ففي مرحلة من العمر حين نضوج التجربة الشعرية يدرك الشاعر أنه لن يبق له إلا ذلك الاسم فيسعى إلى تخليده ، ولهذا جاءت معلقه محمد ومعلقة محمود ، وحين يتأمل الشاعر حروف اسمه يرتفع الشاعر بذاته فيتماهى محمد مع محمود وقد يتماهى النص مع النص (الكتاب) ، ويقف وحي البشر في مرتبة أعلى من كل نصوصهم وتبقى الحروف تحمل مفاتيح الأسرار الخفية ، عُرِف من ذلك ما عرف وخفي من ذلك ما خفي .



البعد السياسي للواقع العربي
الشعر السعودي وقضية فلسطين أنموذجاً

صالح بن عبدالعزيز المحمود

حين يشرع الباحث في دراسة البعد السياسي للواقع من خلال الشعر الذي يستبطن الأزمة ، وفي إطاره ، فإن ذلك يعني – بالضرورة – غياب الأحداث بوصفها تاريخاً مقيداً بالزمن ، وإنما تحصر الدراسة في التعاطي الشعري للأحداث السياسية الذي هو – في حقيقته – رؤية الشاعر للحدث، أو هو البعد الآخر – غير المعتاد – للحدث ، وهو ما يمكن أن أسميه – تعميماً – الانعكاس الثقافي الذي يتمثل في الرؤية الشعرية لخلفيات الأحداث السياسية، وفي كل الأحوال فإن تلك الرؤيـــة التي ستكون مجالاً للدراسة تمثل انعكاساً غير مباشر للواقع ، سواء أمثلت واقعاً فردياً للمعاناة الذاتية ، أو انصهر الفردي فيها بالجماعي .

وفي ظل الظروف السياسية المتحولة التي فُرضت على العصر الحديث بأحداثه المختلفة ، كان للشعراء إسهامات واضحة في تناول القضايا الطارئة التي تمس انتماءاتهم الدينية والوطنية ، يتجاذبهم فيها اتجاهان ؛ «فمنهم من سار في طريق الاتجاه الإسلامي ، ومنهم من سلك طريق الاتجاه القومي»[1]

وكلٌّ حسب نزعته واتجاهه ؛ حيث كانت وسائل التعبير في ظل تلك المتغيرات لا تكاد تخرج عن هذين الإطارين حين تكون التجربة متماسةً مع الواقع .

والشاعر السعودي لم يكن بمعزل عن الواقع السياسي من حوله ، فهو واقعه ، وواقع وطنه وأمته ؛ ولذا كان له منه موقف ورؤية تعكس أثر ذلك الواقع في نفسيته ، ووجهة نظره تجاه ما يحدث في العالم حوله .

ولقد مثلت قضية فلسطين حجر الزاوية في تأملهم السياسي للواقع والشاعر يقف من مثل هذه القضايا موقف المتأمل الذي يعيش في الإطار الواقعي لها ، وهو – بَعْدُ – مشدود إلى مرجعياته الدينية والاجتماعية ، وخصوصية تلك المرجعيات ، فمنها ينطلق ، وإليها ينتهي في جُلّ تجاربه التأملية التي استهدفت الواقع موضوعاً لها .

ومادام الأمر كذلك ، فليس بوسعي أن أتجاهل الواقع ببعديه : السياسي والاجتماعي في تجارب شعراء المملكة مع القضية الفلسطينية ؛ ذلك أن مشاركتهم فيه كانت واضحة ، وما سأذكره في هذا البحث ليس إلا نموذجاً لمجالات الواقع في تجاربهم ، وثمة ملمح حسن يجدر بي أن أشير إليه هنا ، هو أن بعض تجارب الشعراء السعوديين لم تتعامل مع واقع الأزمة تعاملاً إجرائياً ؛ بل تجاوزت ذلك إلى تأمل الأحداث وانعكاساتها النفسية والاجتماعية ، ومن هنا دخلت تلك التجارب في حيّز الشعر المعمق؛ أما تتبع الأحداث من ناحية تاريخية أو موضوعية بمنظور سياسي أو اجتماعي مجرد ، فهو مجال لاتجاهات أخرى في دراسة الشعر(2)، والذي يهمنا هنا هو تلك الفضاءات الخفية ، والعوالم الخلفية للواقع الفلسطيني سياسياً وانتمائيا ، ومن ثم دراسة انعكاساته على حياة المجتمع والأمة .

ولقد كان تأمل حال الأمة التي ران عليها الضعف ، وأنهكتها الهجمات الشرسة التي تتعرض لها من كل مكان ، وفت في عضدها تخاذل أبنائها عن نصرتها ، والانتصار لكرامتها المهدورة ، كان تأمل هذه الحال محور الرؤية

السياسية للواقع في الشعر السعودي ؛ إذ كان المنطلق الأول لتجارب الشعراء في هذا المضمار ، فقد رصدوا مظاهر الضعف ، ولم يكتفوا في هذا السياق بسفح الدموع ، والتباكي على ما آل إليه أمر الأمة ، بل حاول بعضهم تجاوز هذه الرؤى المسطحة إلى محاولة استكناه سر ذلك الضعف ، وتأمل التحولات التي تجري في العالم ، والإبانة عن الموقف منها ، والوقوف على التفاصيل الدقيقة التي تمثل لحظات حاسمة في تاريخ الأمة ضعفاً وقوة ، محاولين الخروج منها برؤية تمثل موقفهم مما يحدث ؛ فالشاعر سعد الحميدين[3] يقف طويلاً يتأمل اليد العربية التي وقعت معاهدة السلام / الاستسلام[4]، ويتساءل بدهشة يعتريها شعور بالحسرة والخيبة :

غير مجدٍ ..

غير مجد ..

إنني أخدع عقلي ..

إنني أرغم نفسي ..

يا ترى كيف أُصدق ..

أن من كان .. وما زال ..

يدوس البرعما ..

يسحق الصخر .. ويكوي الطين ..

بالنار وبالقار المحمّى ..

بأتون العرق والأصل المصفّى ..

مثلما يزعُمُ ..

يهجع الآن ويسكن ..

يكظم الغيظ ..

ويرمي مكره في سلة النسيان ..

ويمد الكف نحوي .. نحو قومي ..

ويصافح ..

كي يصالح ..؟!(5)

إن موقف الحميدين من الواقع العربي يتشكل من خلال هذه التجربة في محورين ؛ أحدهما ينطوي على سخرية لاذعة من ذلك المشهد السياسي الذي عكس خنوعاً وضعفاً عربياً واضحاً مع توقيع تلك الاتفاقية ، والمحور الآخر ينطوي في حقيقته على تحذير من المكر والكذب الذي ينتهجه العدو استراتيجيةً له في المجابهة ، والحميدين في كلا المحورين يعكس شخصية المواطن العربي الواعي الذي يصعب عليه أن يصدق بهكذا بساطة أن من كان همه التخريب والتدمير (يدوس البرعم ، يسحق الصخر ، يكوي الطين) سيهجع حقده ، ويسكن غيظه ، ويرمي مكره في سلة النسيان ، ويمد الكف مصافحاً ومصالحاً .

وتبلغ التجربة ذروتها عند الحميدين حين يسند الضمير إلى نفسه أولاً، ثم إلى قومه في قوله :

ويمد الكف نحوي .. نحو قومي ..

وهو بهذا التعبير يتداخل مع وجدان كل مواطن عربي ، ويتمثله تمثلاً مباشراً ، وكأنما كان يعلن رفضاً عربياً موحداً لتلك المصالحة التي لا يقبلها العقل، ولا ترضاها الكرامة .

وتستمر تجربة الحميدين في الانثيال أمام مشهد الاتفاقية ، وتسترجع ذاكرته الحلم الصهيوني الذي يخطط للاستيلاء ليس على فلسطين وحدها ، بل يتجاوزها إلى رقعة واسعة من العالم العربي ، وهي (خارطة الآتي المؤجل) كما يعبر عنها الشاعر ، والحميدين في هذا الاسترجاع كان يريد الإشارة إلى خطورة تلك الاتفاقية ؛ لأنها ستمنح العدو فرصة سائغة لتحقيق حلمه :

إيه يا صاح تذكر ..

لن تُقدّم أو تؤخر ..

سيمد الرجل أخرى .. ثم أخرى ..

وسيقرأ في التفاصيل القديمة ..

من جديد ..

وبمنظار مكبر ..

راسماً خارطة الآتي المؤجل ..

والمؤمّل ..

منذ أن أنشأ داره ..

فمن النيل إلى عمق الفرات ..

كان حلماً ..[6]

إن أبرز ما ميز تجربة الحميدين هذه صدورها عن عقل متأمل ، وتفكير معمق بعواقب الأمور ؛ فالشاعر كان هادئاً وهو يضع يده بدقة على مكان الخطر ، ويحدده تحديداً صريحاً ، وكان موضوعياً ومقنعاً وهو يناقش هذه القضية التي تمس واقعه وواقع أمته ، ولم يعمد إلى التهويل والمبالغة في الحماسة، أو التباكي كما هي عادة التجارب التي تناقش موضوعات تمس الأمة وأمنها.

ولقد كان لقضية فلسطين النصيب الأوفى من تجارب الشعراء السعوديين مع الواقع[7]، ففلسطين كانت وما تزال قضية المسلمين الأولى ، وهي – أيضاً – قضية العرب الأولى فأخذت بذلك بعدين ؛ ديني وقومي ، وقد كان تناول الشعراء لها يلح على البعد الديني ، فهم يتناولوها من زاوية الرؤية الإسلامية التي تؤمن بعدالة القضية ، وتقيهم – في الوقت نفسه – من مآزق التصورات والرؤى المنحرفة التي يعمد إليها كثير من شعراء القومية ؛ كتعطيل القدر ، أو التذمر منه ، أو الخوض في القدرة الإلهية حين يستبد بهم الشعور بالإحباط .

والشاعر السعودي حين يستبطن واقع القضية الفلسطينية يشعر بالأسى لما آلت إليه ، وكثيراً ما يتساءل – بحسرة – عن ذلك التخاذل والضعف الذي ران على قلوب أبناء أمته فأقعدهم وأعجزهم عن استعادة الحق المسلوب ، ويقوده هذا التساؤل إلى شعور عارم بالعجز وعدم القدرة ، يعكس حالة نفسية متعبة جداً ، كما نرى ذلك جلياً عند الشاعر سعد البواردي في تجربته (السؤال القاتل) وعنوان النص يعكس الأزمة النفسية الخانقة التي أصيب بها الشاعر وهو يتساءل بأسى :

أغثاءُ .. كغثـــاء السيـل نحن ؟!

أجهامُ .. كجهـــام الليل نحن ؟!

أفراغُ .. كفراغ الطبــل نحن ؟!

أخواءُ .. كسراب الأرض نحن ؟!(8)

وهذه الاستفهامات الإنكارية التقريعية المتوالية التي افتتح بها البواردي تجربته توحي باستيلاء العاطفة المتوترة على التجربة ، مهمشة بذلك دور العقل/ الفكر في صياغة الرؤية ، وهو أمر ليس بمستغرب في مثل هذا النوع من التجارب ؛ فقضية فلسطين تمثل للشاعر العربي المسلم أزمة حقيقية ، يختنق وجدانه بمجرد التفكير بها ، والشاعر بتساؤلاته القاسية المفعمة بالأسى والضيق يتمثل الصوت الفلسطيني الذي ينتظر من المسلمين في أقطار الأرض النصرة والمشاركة ، بيد أنه يبوء بالخذلان والخيبة حينما يتفاجأ أنه ما زال وحيداً في معركته ضد المحتل .

رغم هذه البداية العنيفة التي استهل بها البواردي تجربته إلا أنه في المقطع الثاني كان أكثر هدوءاً وهو يناقش الأزمة بشكل منطقي ؛ فالصوت الفلسطيني في القصيدة بدا أقل غضباً وهيجاناً في المقطع الثاني منه في المقطع الأول ، وراح يلح على البعد الديني ، الذي يجمع المسلمين كلهم في مصير

واحد ، وتحت راية كلمة واحدة ، بيد أن لغة الخيبة والشعور بالخذلان مازالت سيدة الخطاب الشعري في التجربة :

ألف مليون يصلــــون إلى البيـــــت العتيـــق

هل أحسوا بجراح القدس يومـــاً يا رفيقي ؟!

أينهم .. ؟ والأخطــبوط الرعـب يغتال حقوقي

موصــــــداً في وجههــــــا كــــل طريــق[9]

والبواردي في جُلّ تجاربه التي استهدفت القضية الفلسطينية حاول عدم الفصل بين الشعور الجماعي والشعور الذاتي ، وساقهما مغلفين بالشعور الجماعي للأمة على لسان مناضل فلسطيني ؛ ذلك أن الواقع كان يمثل له كابوساً يجثم على صدره ، فكان حديثه عن الأزمة بما حوته من جراح وذل وهزيمة يعكس تحرقه من واقعه المؤلم ، ويفسر لنا السر في انصهار شعوره الذاتي في الجماعي العام ، والرؤية الشعرية عنده في تلك التجارب مغلفة بشعور طاغ في البحث عن الحرية التي يراها مطلباً إنسانياً وحضارياً يستحقه الفلسطينيونَ[10].

وتتراوح رؤية الشاعر حسن القرشي للواقع الفلسطيني بين شعور عارم بالأسى والذل وهو يرى اليهود يسومون مسرى النبيّ سوء العذاب ، وشعور آخر تطغى عليه الحماسة والرغبة الجادة بالنضال والانتصار وأخذ الثأر ، وهو بين هذين الشعورين يكوّن رؤيته تجاه الواقع كما ينطق بذلك شعره ، وتحديداً في ديوانيه (لن يضيع الغد) ، و(فلسطين وكبرياء الجرح) ، وفيهما بدا من «أبرز شعراء الحماسة الذين كتبوا الشعر بدمائهم ، ورسموا الدم المسفوح في البطاح والروابي ، وقد عاش في شعره لقضية العرب فلسطين ، يرثي القتلى ، ويحرض الأحياء ، ويلعن الأصابع الآثمة» [11]، يقول :

جزى الله أحداثا أثرن المشاعرا وأوقفن من مد العروبة هادرا
أيسلبنا صهيون أرضاً جديدةً وينكأ جرحاً لم يزل بعد ناغرا ؟
ويسخر من ماضٍ مجيدٍ وحاضرٍ ويغدو لجوجاً بعد ما عاش صاغرا؟
أقول لنفسي والأسى يستحثني وحين أرى الدنا تشايع غادرا
هنيئاً لنا أنّا خدعنا عقولنا وأنا حسبنا في الجماد ضمائرا[12]

وهو في هذه التجربة يبدو هادئاً يغمره الشعور بالأسى ؛ ولذا كانت رؤيته إلى الواقع مطمورة في ظلالٍ قاتمة ؛ لأن ذلك الواقع – كما يراه القرشي – يسير في اتجاه غير صحيح ، ومن هنا تحوّل العدو في نظره إلى موازٍ للجمود الذي يخدع العقل العربي ، أو بالأحرى كان العقل العربي يخدع نفسه حين ظن أن لدى الجماد ضميراً وازعاً ، وهي سخرية لاذعة ، تعكس مأساوية الواقع والنظرة القاتمة عند القرشي التي تصل إلى حد الأزمة النفسية والشعور بالتوحد .

والقرشي والبواردي يمثلان جيلاً متقدماً من الشعراء السعوديين ، ذلك الجيل الذي عاصر الأزمة الفلسطينية منذ بدايتها ، وشهد تحولاتها المأساوية، واكتوى بنار أساها ؛ ولذا كانت تجاربهم في مضمارها تنحى المنحى العاطفي المتراوح بين الأسى والغضب كما مر في تجربة القرشي السابقة .

وإذا تجاوزنا شعراء ذلك الجيل طاوين الزمن إلى تجارب شعراء الجيل الجديد مع القضية الفلسطينية ، سنلحظ شعوراً عارماً بالزمن حُمِّلتْ به تلك التجارب ، وأودعت مفارقة تتمثل في الهروب من الواقع والخوض في لججه القاتمة ، وهي ثنائية ضدية عكست شعوراً متوتراً استولى على الشاعر ، سببه واقع الأمة الإسلامية بعد سنوات من الحروب الخاسرة ، وقد أسهم ذلك الشعور المثقل بوطأة الزمن بإمداد التجارب بوحدة موضوعية تجسدت فيها قضايا الواقع في إطار قاتم الرؤية ، وزمنٍ ساد فيه طابع الجمود والتصلب والصمت ، كما نلمح ذلك في تجربة الشاعر عبدالله الرشيد (صيحة في التيه)، يقول :

حينٌ من الدهر لم يبسم له حين ... ولم تزل تسكب الشكوى فلسطين

خمسون ! نار على الأجفان راقصة ... وصارم فوق هام الحق مسنون

خمسون ! يكتئب التاريخ إن ذكرت ... والمجد يغضي فتبكيه الملايين

خمسون ! كم من صبي عاد مكتهلاً ... في عارها والمآسي حوله جون

خمسون ! والأمة الثكلى مولّهة ... وماشدا في رياض العرب حسون(13)

ولعلنا ندرك في تكرار مفردة (خمسون) عمق الشعور بالزمن عن طريق اللغة المفردة ، فالرشيد مفجوع بمرور خمسين عاماً على إقامة اليهود دولتهم في فلسطين ، وهو وإن لم يعش تفاصيل بداية العدوان إلا أن شعوراً طافحاً بالمرارة استولى على تجربته جعل من مرور الزمن أمامه شبحاً مرعباً تحكم في صياغة الرؤية التي بدت متوترة جداً وهي تستعرض الزمن الذي مر، ويلجمها طوله ، فخمسون عاماً من الشكوى والذل ، ومن اكتئاب التاريخ ، وإغفاءة المجد ، ليست بالزمن الذي يمكن تجاوزه دون الوقوف أمام مأساوية ما كان فيه من أحداث(14).

وتتخذ تجربة شاعر آخر من هذا الجيل مساراً يتوارى فيه الزمن نسبياً، وتطغى عليه الروح المجابهة للحقيقة المتمثلة في الواقع العربي المتخاذل ؛ فالشاعر حبيب المطيري(15) يحاول في قصيدته (لا) أن يكون ناطقاً بلسان الشعوب المسلمة التي ترفض التصالح مع الواقع / اليهود حتى ولو أبى سدنة مشاريع السلم كما يعبر عنهم في إهداء القصيدة ، والشاعر يتخذ من كلمة (لا) محوراً تدور حوله التجربة منذ ابتدائها ، وكأنها صرخة تزلزل كيان الأعداء والمتخاذلين معاً :

ستبزغ (اللاءات) كالنهار ..

كالفجر ..

كالشموس ..

كاستدارة الأحلام ..

ستطلع اللاءات ..

ترفها مواكب الشعور ..

فكل حيٍّ : لا ..

وكل ميت : لا ..

ترونهم قنابلاً ..

مشاعلاً ..

تضيء كل دار ..

و(لاؤنا) ليست كـ (لاء) غيرنا ..

فلاء غيرنا شعار ..

ولاؤنا انتصار ..

تفجرت لاءتنا ..

كما تفور النار ..

جحيمها يذيب كل شاهق ..

يهشم الجدار ..

تلقونها في كل مسجد ..

وكل شارع ..

وكل دار(16) ..

إن أبرز ما تتميز به تجربة المطيري الآنفة تعبيرها عن الإرادة الشعبية المتمثلة في جهورية هذه الـ (لا) الصاخبة ، إنها تعبير عن إرادة الرفض لأي مشاريع تهاون أو تصالح مع العدو المحتل ، وهو رفض لا يتخذ المسار التنظيري

كما هي العادة ، بل إنه رفض يتفجر ويفور كالنار ، وله جحيم يذيب الشاهق، ويهشم الجدار .

إن الشاعر في هذه التجربة يقف مع الواقع ؛ يعرّيه ولا يتأمله ، وإنما يتأمل حلماً طالما راود الأمة ، ذلك الحلم الذي تتحرك فيه الأمة للانتصار على العدو والمتخاذل على حد سواء ، ولم ينس الشاعر في تضاعيف حلمه الرؤية الدينية التي يفترض أنه انطلق منها ؛ ولذا كان حضورها مناسباً جداً حين قال:

تلقونها في كل مسجد ..

والمسجد هو الرمز الديني الأهم على مستوى المكان ، وهو منطلق النور الإسلامي والفتوحات منذ عهد النبي – صلى الله عليه وسلم – ولذا ناسب أن ينطلق الرفض الشعبي من المسجد أولاً .

ومع أن الشاعر قد أحسن صياغة الرؤية من خلال هذه التجربة إلا أن عاطفته تدخلت في النهاية لتحوِّل النص إلى هجوم عنيف على العدو المحتل ، عكس انفلات زمام الفكر الذي سيطر على التجربة منذ ابتدائها :

يا أيها القطيع يا شراذم اليهود ..

يالعنة الزمان ..

والمكان والجدود ..

يا أرذل العبيد ..

يا حثالة الدهور(17) ..

وهذا التحول أفقد التجربة عمقها النسبي الذي ابتدأت به ، بيد أنه كان ضرورياً جداً لشاعر يتّقد عاطفة دينية ووطنية في سياق يعالج فيه قضية تمس دينه وطنه .

واستشعار الواقع بما فيه من هزيمة سياسية يدفع بعض الشعراء إلى الهروب منه ، وهو ليس هروباً رومانسياً كما كان يفعل شعراء الرومانسية حين يفرون من الواقع ، ويلجؤون إلى الغاب ، وإنما كان استشعاراً للواقع ، وهروباً من الذات التي أصبحت عاجزة عن التواؤم مع واقعها الذي فرض عليها، ويمثل هذا الإحساس قمة المعاناة ، وتبدو فيه روح الانتماء عالية وقادة، ولعل قصيدة غازي القصيبي (أخو العرب) تعد من التجارب الناطقة بذلك الشعور ، يقول القصيبي :

أقرأُ في جرائد الصباح ..

مات فدائي هنا ..

خَرّ فدائي هناك ..

لكنني يا سيدي ..

أظل أحسو قهوتي ..

وأقلب الصفحة خوف أن أراك ..

تُطِلُّ من سطورها ..

تقول لي :

أينك يا أخا العرب .. ؟

... لو التقينا في الطريق صدفةً ..

فررت منك ..

أخاف أن أرى على ..

عينيك روعة الغضب ..

أخاف أن ترى على ..

عينيّ ذلة الهرب ..

أخاف أن تسألني ..

أينك يا أخا العرب(18) ..

إن الإحساس بالقضية ، وبأزمة التخاذل والانهزامية التي تسكن في وجدان كل مسلم تجاه الجرح الناغر في فلسطين – يبدو في ذروته عند القصيب، وإن بدا متردداً فاراً من المواجهة ، غير عابئ بما يحدث ، وكأنما كان يريد أن ينعى على العرب المسلمين تخاذلهم عن نصرة إخوانهم ، وقد وُفِّق الشاعر كثيراً في رسم مشهدين ناطقين ؛ مشهد الفدائي و(روعة) الغضب تلمع في عينيه ، ومشهد ذاته وقد أشحب عينيه (ذُلّ) الهرب ، وهذه الثنائية تختصر التجربة ، وتفسر سر الهروب من الواقع إليه في رؤية الشاعر غازي القصيبي.

وأكثر الشعراء السعوديون الوقوف أمام نكسة حزيران[19] وقوفاً معمقاً طويلاً كما لو يقفوا عند حادثة أخرى تمس الواقع العربي الفلسطيني ، وقد كان تأملهم لذلك اليوم حزيناً ومأساوياً ، يعكس خيبتهم ، وآمالهم التي تكسرت وتلاشت على صخرة الهزيمة ، ومن الواضح أنه يوم هَزَّ مشاعرهم بشكل مباشر وعنيف ، بخاصة إذا علمنا أن كثيراً منهم شهد ذلك اليوم بتفاصيله الحزينة ، وطوَّع شعره ليبين عن شعوره تجاه ما حدث ، وقد تركزت رؤيتهم لتلك النكسة على الإفصاح عن وقع الفاجعة على ذواتهم وعلى أوطانهم ، والملحوظ أن ذلك الوقع كان مختلفاً عن شعورهم بأي فاجعة أخرى ، بل كان استثنائياً في دائرة شعورهم بالنكبات التي واجهتها الأمة بكافة أحداثها وتحولاتها ، ومن الواضح أنهم كانوا يبنون آمالاً عراضاً ، جاءت النكسة لتنسفها تماماً ، وهو الحدث الذي لم يتكرر حتى الآن .

فالشاعر غازي القصيبي وقف كثيراً عند ذلك اليوم يتأمله ، ويتأمل الهزيمة ، والضحايا ، والأمل المقتول ، وتكاد تشعر باختناق وجدانه يغمرك وأنت تقرأ قصيدته (حزيران الأثيم) ، يقول :

ونغني ياحزيران الأثيم ..

لمرور النصل جذلان على ..

الجرح القديم ..

لضحايانا من الأحياء والأموات ..

للنكسة .. للعرض الغبي المستباح ..

للشعارات التي تنبح بالمجد العظيم ..

ولشعب فلسطين يجوب التيه ..

كالطفل اليتيم ..

لم يعد فينا بكاء ..

يبس الملح على هذي ..

المغارات الكئيبة ..

ومشى اليأس عليها والخواء[20] ..

والقصيبي في هذه التجربة يبدو مذهولاً ، لا يكاد يستوعب الصدمة التي حلّت ، وتعبيره بـ (نغني) يعكس توتره وذهوله ، فالغناء عادة يكون مقترناً بالتعبير عن مشاعر فرح وسرور ، وسياق التجربة يفرض على الشاعر أن يبكي لا أن يغني ، لكن ذهوله وشدّة الصدمة التي نزلت به فرضت عليه تعبيراً لغوياً يعكس شعوره المأساوي بالأزمة .

وفي نهاية التجربة يبدو القصيبي في حالة يأس كثيف صبغت الرؤية برداء قاتم ، غلب عليه التشاؤم والنظرة السوداوية للمستقبل ؛ فهو يُعِدُّ العدة ليغني لنكسات أخرى ستحل ، ولحروب تحرير وهمية لن تجيء ، ولسلام لن يجيء أيضاً ، ويختصر التجربة في السطرين الأخيرين ، فيغني للموت البطيء الذي – منذ ذلك اليوم – رآه يفترس قومه ، ويحيل حياتهم ذلاً :

يا حزيران الذي جاء ..

وما زال يجيء ..

سنغني لحروب لا تجيء ..

وسلام لا يجيء ..

سنغني موتنا ..

ما أجمل الموت البطيء[21] ..

انظر كيف أصبح الموت البطيء – وهو أقسى أنواع الموت – جميلاً في تعبير الشاعر المجروح بالهزيمة ، إن هذا التعبير مشاكل للتعبير بالغناء في بداية القصيدة وفي تضاعيفها ، وهو يعكس ذهولاً ووجوماً أصابا الشاعر ، يكشف لنا شدة تأثره بذلك اليوم .

ويبدو الشعور بالزمن طاغياً ومتداخلاً مع المأساة التي خلفتها النكسة في تجربة الشاعر محمد سعيد العامودي[22] التي خاضها بعد عامين اثنين من ذلك اليوم كما أشار هو في هامش الديوان ، وكما نطقت بذلك التجربة نفسها، ويبدو شعوره بالزمن الذي مر مأساوياً وهو يسترجع تلك اللحظات المفعمة بالخيبة والألم ، ومع ذلك لم يبد الشاعر سلبياً مستسلماً للصدمة كما كان القصيبي ، بل إنه يترقب تحركاً للثأر واسترداد الحق ، ناعياً على العرب خلافاتهم وشعاراتهم الرنانة ، وانشغالهم بتوافه الأمور :

مَرّ عامان منذ يوم حزيرا ن وما قد أصابنا من لظاه

مَرّ عامان منذ يوم لقينا الـ هول فيه أشد ما نلقاه

مَرّ عامان هل ترى بعد أن جا وز منا احتمالنا أقصاه

نسترد الحقوق نظفر بالثأ ر ليوم تثيرنا ذكراه ؟

** * * * **

مَرّ عامان والهزيمة مازا لت ومازال أمرنا في شتات

مَرّ عامان والأناشيد مازا لت تخيف العدو بالكلمات

مَرّ عامان والخلافات مازا لت لدى البعض تزدري بالعظات

أين ما قيل من كلام عن الثأ ر وأن التحرير لا ريب آتي؟[23]

ومع شعور العامودي بالزمن ، وتداخله الواضح مع الأزمة إلا أنه بدا أكثر هدوءاً وتوازناً ، فابتعد عن السلبية – نسبياً – وتحاشى طغيان الشعور العاطفي ، وراح يحاول أن يناقش الأزمة من منظور واقعي ، فهو يستبطن زمناً ماضياً ، مَرّت عليه سنتان ، ويحاول من خلال هذا أن يبعث الشعور بالثأر لدى قومه من خلال تعريته للواقع ؛ فالواقع العربي – كما يراه العامودي – لا يبشر بالخير ؛ تفرق كلمة ، وشعارات رنانة ، وخلافات تشق الصف وتفرقه، ويبدو إحساس الشاعر بالقضية توجيهياً مستوعباً رسالة الفن رغم أن التجربة كانت فقيرة فنياً ؛ فالنثرية طاغية عليها إلى حد بعيد ، ولعل هذا يبدو واضحاً في البيتين الأخيرين من الرباعية الثانية .

والشعور بالزمن نفسه نراه عند الشاعر عبدالسلام هاشم حافظ مع اقترابه أكثر من الأزمة والإحساس بفاجعتها وهولها ، فهو يأخذ من العامودي شعوره المتوتر بالزمن ، ومن القصيبي إحساسه المأساوي بالنكسة :

وعام مضى ما أمرّ خطاه ... وياشقوة الروح يسقي دماه
يجول الظلام بكل العيون ... فلا تبصر اليوم إلا رؤاه
ومدمعها للزمان اشتكى ... جفاف الجفون وظلم الحياة
وزمجر في النفس في ثورة ... ودمدم في كل عرقٍ لظاه

* * * *

وعام تدجى علينا بشؤمٍ ... مضى ليته لم يكن عام سقم
هو الليل في حضنه القدس تبكي ... وتعوي الدروب بحزن وهمّ
تجوب بها للعدو رزايا ... خطاه بوحلٍ وغدرٍ وإثم
فواسوأتاه قوى البغي تبقى ... بأرض البطولات تُفني وتُصمي(24)

ومع تحفظي على تعبيرات الشاعر المخالفة في رؤيته للحياة والقدر كإسناده الظلم للحياة ، والشؤم للعام ، إلا أنني أشعر بعمق المأساة في نفس الشاعر ، وميله إلى الإفضاء عن مكنون شعوره بها عن طريق دلالات اللفظة

المفردة ، المتمثلة في استثماره للمفردات العاكس شعوراً عارماً بالحزن والأسى مثل : (شقوة ، الظلام ، مدمع ، اشتكى ، جفاف ، ظلم ، شؤم ، سقم ، تبكي، تعوي ، حزن ، هم) وحشده لمثل هذه المفردات يؤكد على احتفاله بدلالة اللفظة المفردة وأثرها في سياق المعنى العام .

وتأخذ رؤية الشاعر حمد الزيد سياقاً مختلفاً جداً يكاد يكون مناقضاً لرؤى الشعراء الأخرى في تناولهم للنكسة ؛ ففي تجربته (أحاسيس لحزيران) يبدو الزيد متفائلاً إلى الحد الذي يتمنى فيه لو تقدم ذلك اليوم ، ولم يغب هذه السنوات الطوال منذ احتلال فلسطين ؛ ذلك أنه يراه قدراً للصحوة الكبرى، وغيثاً نزل بصحراء مجدبة ، ومع أن الشعراء في استبطانهم لذلك اليوم قد حاولوا حفز الهمم وبعث الحماس للثأر ، إلا أن واحداً منهم لم يذهب مذهب الزيد في تفاؤله الجم الذي ابتدأ به التجربة ، متجافياً عن لغة الأسى والحزن التي اعتدنا عليها في التجارب الأخرى :

يا بلادي ..

إنني وسط البلايا متفائل ..

فوراء الليل صبح ..

ووراء البؤس سعد ..

من حزيران صحونا ..

فياليت حزيران تقدم ..

ليته ما غاب عشرين ..

ولا أدمى وآلم ..

إنه يا أرضي الحبلى ..

بآلام القرون ..

قدر للصحوة الكبرى ..

لو أتى قبل الأوان ..

قد أتى ريحاً تعرينا ..

أمام الذات ..

والدنيا .. ورب العالمين ..

بعدما أغرقنا الوحل ..

وغنا فيه دهراً ..

ساجدين[25] ..

ومفردة (الوحل) الدالة على الذل والهوان تمثل ركيزة التجربة ، والشفرة التي يمكن للمتلقي بناء رؤيته للنص من خلال استعمالها منطلقاً لتلك الرؤية ؛ فالشاعر يبدو متفائلاً جداً على عكس الشعور المعتاد في مثل ذلك اليوم ، فهو من الأيام المحزنة في تاريخ الأمة ، وتفاؤله هذا خارج من رحم اليأس الذي ران على قلوب أبناء الأمة وهم يرون جزءاً منها يغتصبه اليهود غير آبهين ، وكأنما كان الزيد يحلم بأن يوقظ ذلك اليوم همم المسلمين وصحوتهم الكبرى ، بعد أن أغرقهم الوحل / الذل وقتاً طويلاً ، ومن هنا لم يكن ما قبل الخامس من حزيران بأفضل مما بعده في رؤية الشاعر ، فالوحل أغرقنا منذ زمن، وهذا اليوم جاء كالريح ليعرينا أمام ذواتنا والدنيا ، ويبعث فينا روح الجهاد[26].

وتلتقي بعض تجارب القضية الفلسطينية في البحث عن البطل المنتظر، والأنموذج المخلص ، وهو القائد الذي يخرج من رحم الغيب واقعاً بعيداً عن الأسطورة ليخلص فلسطين والأمة جمعاء من جراحها ، وينتصر لكرامتها المهدورة ، وهذا المظهر في التجربة يعد عنصراً مهماً فيها ، ويستدعي الشعراء في سبيله رموزاً دينية ، وإشارات لها بعدها الديني والسياسي ، فتكون الرؤية مزيجاً من رؤية واقعية ، وإشارات ورموز لها خلفياتها الدينية والحضارية،

ويتفق في هذه الاستدعاءات الشعراء السعوديون الذي عايشوا الأزمة في بداياتها ، والشعراء الذين أتوا بعد ذلك ؛ ذلك أن المرء يظل مشدوداً إلى الحلم بعودة رمزٍ من تلك الرموز بعد أن استبد به اليأس والقنوط مما يراه من تفرق الأمة ، وتشتت كلمتها ، وافتقادها لقائد ذي شجاعة نادرة ، وحكمة بالغة، يستطيع توحيد الصفوف ، وإعادة الوطن السليب ، فالشاعر محمد حسن عواد تشده سمات التفوق والبطولة عند القائد المغوار خالد بن الوليد – رضي الله عنه – فيعرضها متأملاً أبعادها ، ومطوفاً على جوانب من شجاعته وإقدامه وعبقريته في إدارة الجيوش الإسلامية في وقت مهم جداً من أوقات تأسيس الدولة الإسلامية الجديدة :

قد عاش في الإسلام أفضل قائد ... ولج الصفوف على جهامة منظر
وأجلَّ لؤلؤةٍ وألمع درةٍ ... في تاج أشرف دولة في الأعصر
فتفاخر الصدّيق بالعمل الذي ... أجراه والفارق بين المعشر
كم صورته العبقرية سامياً ... بخلائق غلبت أدق مصوّر
حريَّةٌ وصراحةٌ وشجاعةٌ ... وقيادة عصماء لم تتنكر
وسياسة أخذ الدهاة بلونها ... وعلو نفس في سماحة مخبر[27]

إن العواد حين يفرد تجربة خاصة بخالد بن الوليد ، ويروح في تضاعيفها يتأمل تلك الشخصية الخالدة في فم الزمان ، ويرى فيها مثال العبقرية والسمو، والشجاعة النادرة ، والقيادة العصماء ، حين يعمد إلى هذا كله فإنه ينطلق من منطلقات تمس الواقع الراهن وأحواله ، وتتصل به اتصالاً مباشراً ؛ ذلك أن الواقع بأحواله غير الجيدة تجعلنا دائماً نتذكر الماضي المجيد ونحنُّ إليه ، وهو ما أبانه العواد في نهاية التجربة حين توجه إلى الغرض الأهم والأسمى من استحضار شخصية هذا البطل المجيد ، فقال :

يا خالد التاريخ هل لك عودة ... للحاضر المتسكع المتعثر
فالعُرْب بعدك لم يفوا لنظامهم ... في الحرب والدنيا مضارب عسكر
عُدْ فكرةً وقيادةً وسماحةً ... تعطي العروبة مخبراً في منظر[28]

إن الحاضر (المتسكع المتعثر) هو الذي بعث التجربة في نفس الشاعر وأثارها ، فرغبته العارمة بعودة خالد ، هي حلم الشاعر المسلم بعودة ذلك التاريخ المجيد وإسقاطه على الواقع الراهن[29].

على أن أبرز شخصية استدعاها الشعراء السعوديون ، وحلموا بعودتها من جديد شخصية صلاح الدين الأيوبي ، تلك الشخصية البطولية التي ارتبط اسمها بتحرير بيت المقدس من أيدي الصليبيين في وقعة حطين الشهيرة ، ومن هنا كان حضور صلاح الدين في تأملهم للواقع السياسي قوياً ومؤثراً بخاصة أنهم يتحدثون عن القضية الفلسطينية المرتبطة به ، وببطولاته الخالدة ارتباطاً مباشراً ؛ ولذا فقد وقفت «شخصية صلاح الدين وأعماله في مقدمة اهتمامات الشعراء في الأقطار العربية كافة ، وعند شعراء المملكة»[30] الذين كانوا يتفاءلون بعودة قائد فاتح يفك أسر القدس من العدو المغتصب «ومن هنا كثر الشعر في بطولة صلاح الدين وتوفيقه في معركة حطين وغيرها ، وأصبح رمزاً حياً يستحضره كل شاعر مسلم ؛ ليجعل منه شمعة تضيء عتمة الواقع ، وتنقي النفوس المفعمة بالغثائية ، المتضلعة بالانهزامية»[31].

فالشاعر أحمد الصالح يناجي صلاح الدين ، ويبحث في واقعه المعاصر عن فارس يأبى أن تذل القدس كما أبى صلاح ، ويصور مأساة المسلمين في فقدهم قائداً مثله ، عاكساً رؤيته على الواقع المحبط الذي فرض على الشاعر – في نهاية تجربته – الخجل ، وأملى عليه السكوت المذل :

ياسيدي صلاح الدين ..

حطين ..

تبكي ملء أعين الجهاد ..

هل بكيتْ ..

أبطالها ..

اهتزت بهم غيظاً ..

شواهد القبور ..

يبحثون بيننا ..

عن فارس ما سوفت يمناه ..

يأبى أن تذلّ القدس ..

مثلما أبيت ..

ياسيدي ..

وهذه المأساة في حلوقنا ..

لا زال طعم ليلنا يندى له الجبين[32] ..

والمروءات التي عهدتها ..

تخجل من حياتنا ..

معذرة ياسيدي ..

أريد أن أقول ..

لكنني – وأسفي – ..

جبنتْ[33] ..

إن الشاعر الذي يبحث (عن فارس ما سوفت يمناه .. يأبى أن تذل القدس) متعلقٌ بشخصية صلاح الدين الذي يراه البطل المنتظر الذي سيخلص المسلمين من مآسيهم بإذن الله ، وهذا التعلق فرضه الواقع المتردي بما حواه من هزائم نفسية وعسكرية مني بها المسلمون ، وقد كانت فلسطين أبرز تلك الهزائم وأقساها ، ولما كان صلاح الدين هو الذي حررها في الماضي تعلقت بشخصيته العقول والقلوب المسلمة ليخلصها في الحاضر / الواقع .

ويرمز الشاعر أحمد الصالح – في تجربة أخرى – إلى العرب بقبيلتي

(عبس وذبيان) متمنياً أن يرى بقيَّةً من حياء وإباء فيهم ، وهو هنا يشير إلى بعد تاريخي / حضاري ، يتمثل في المشاحنات والحرب التي وقعت بين القبيلتين بسبب تافه ، مسقطاً هذا على الواقع العربي الناضح فرقةً وصراعاً ، وفي الوقت نفسه يترقب عودةً لصلاح الدين ليوحد الكلمة ، ويجمع الصفوف :

وربما عز الفِّداء ..

ولربما .. مازال ..

في عبس وذبيان ..

حياء أو إباء ..

أو ربما ..

يأتي صلاح الدين ..

فانتظري ..

فإن جميع من أحببت ..

قد فقدوا الوفاء[34] ..

إن الواقع العربي بأبعاده السياسية ماثل أمام عيني الشاعر ، وهو يتطلع إلى ظهور بطل بحجم صلاح الدين الأيوبي يُخَلِّص الأمة من مآسيها ، ويحرر قيودها ، ومن هنا كانت شخصية صلاح أنموذجاً أعلى في تغيير الواقع والحضارة عند الصالح .

ويستدعي الشاعر محمد العيد الخطراوي ذكرى حطين ، وهو يوم مشهود في التاريخ الإسلامي يرتبط بصلاح الدين ، وبتحرير بيت المقدس، ويبدو الخطراوي في استدعائه متماساً مع الواقع بشكل مباشر ، حالماً بنور ذلك اليوم وقد شع في أرجاء الواقع المظلم ، وطهّره من أوبئة الاحتلال :

قوافل الضياء من حطين تسكب الشعاع ..

تهدي به الأحفاد في مسيرة الضياع ..

وتسكب الإمراع ..

في سهلنـا الموبوء واليفاع ..

في غابنا المملوء بالذبـاب ..

وفي عيوننا المنتوفة الأهـداب ..

لعلنـا نستلهم الصـواب ..

ونعرف الطريـق للإياب[35] ..

إن الحديث عن الجراح والذل عند شاعر يتحرق لواقعه المؤلم ، المفعم بالجراح ، يفسر السر الذي جعل شعور الخطراوي الذاتي الخاص ينصهر في الجماعي العام ، ومعلوم أن الشاعر من شعراء الرومانسية وبخاصة في دواوينه الأولى التي منها الديوان الذي أقبس منه هذا النموذج ، فالقضية الفلسطينية ألقت بظلالها على الشعراء ، ووجهتهم إلى ضرورة التفاعل معها في ظل ما يشاهدونه من واقع مذل مؤسف ، والرؤية الشعرية عند الخطراوي مُغَلَّفة بشعوره الطاغي في البحث عن حرية يفتقدها ، وهي حرية يستوحيها من رومانسيته المهذبة في هذا السياق الديني ، وهذه الحرية هي مطلب إنساني وحضاري استدعى الشاعر من أجلها ذكرى حطين ، وتاق إلى رؤية القدس كما كان في ذلك اليوم المجيد :

مرت سنيّ القحط في ضراوة الرعود ..

كقهقهات (القيد) في سواعد (العبيد) ..

كزمجرات منجل في عنق الورود ..

غصت بها أيامنـا ..

وأثخنت أشواقنـا ..

وشُوهت أحداقنا ..

فهل نرى يا قدسنا صباحك الجديد .. ؟

وهل تذيب الشمس سورة الجليد ..؟[36]

إن الصباح الجديد ، والشمس التي تذيب سورة الجليد رموز واضحة للحرية التي افتقدها الخطراوي في ذاته وفي أمته المرزوءة ، ولقد راح ينقب في بطون التاريخ يبحث عن وسيلة يستطيع من خلالها أن يتفاءل – مجرد تفاؤل – بعودة تلك الحرية المفقودة ، وقد كانت حطين – بما فيها من انتصار ساحق للمسلمين ، وتحرير لبيت المقدس – المثير الأمثل لبعث تلك الحرية من جديد.

والشاعر محمود عارف لا يكتفي بالحلم بعودة الفارس المنتظر، بل إنه يراه عياناً ، ويستحث خطاه إلى الجهاد ؛ ذلك أن الشاعر رأى في جلالة الملك فيصل – رحمه الله – وفي دعواته إلى الجهاد ، ومواقفه البطولية ، رأى في هذا كله صورة شبه كاملة لذلك الفارس كما كان يحلم به ، وكأنما أراد الله – تعالى – أن يبعث في الأمة صلاحاً جديداً يقيل عثرتها ، ويعيد بناء مجدها وتاريخها:

المسجد الأقصى ينادي مرةً أخرى : صلاح الدين غير موسّد

والفيصل المقدام نادى في الورى باسم الجهاد وسيفه لم يغمد

... يا فيصل الإنقاذ أنت صلاحنا فاسبق بجيشك قبل كل مجاهد

فكتائب الإسلام تأتي إذ رأت فيك المهيب وأنت أنت المبتدي

المسجد الأقصى يعود بضربة نجلاء من جيش الحفاظ الأمجد(37)

لقد تحول الحلم إلى حقيقة في رؤية عارف للبطل المنتظر ؛ فملامح الشخصية التي تمناها بدت واقعية بعيدة عن الخيال الذي يبدو مستحيلاً كما نراه في التجارب الأخرى ، ومن هنا كان الشاعر مواكباً للواقع المحيط به ، مستطيعاً أن يتداخل معه تداخلاً فاعلاً أضفى على رؤيته الكثير من الواقعية المنطقية بناء على الأحداث التي عايشها .

وفي مقابل هذه الرؤية المتفائلة ينظر الشاعر محمد العيد الخطراوي إلى الواقع رؤية قاتمة متشائمة ، تعكس كثيراً من الإحباطات النفسية ، والشعور باليأس ، وفقدان الأمل الذي يبلغ ذروته حين يعلن الشاعر أن صلاح الدين /

البطل المنتظر قد مات في حطين / أرض الواقع ، ويسوق الرؤية في نمط تعبيري لاذع ومفعم بنوع من السخرية المأساوية ؛ فهو يخاطب أنثى غير محددة، وفي الغالب هي رمز لأمته المتخاذلة ، ويطلب منها أن تقوم لتسجد سجدة الشكر؛ لانتصار جيش المغول ، ووفاة صلاح الدين في حطين :

ففيم التردد .. ؟

قومي اسجدي سجدة الشكر كالآخرين ..

لنصر جيوش المغول ..

وموت صلاح بظاهر حطين[38] ..

إن الخطراوي متأثر بحال أمته وهوانها إلى درجة اليأس من ولادة فارس كصلاح الدين ، وإعادة يوم كحطين ، فهو يرى هذا ضرباً من المستحيل، فجيوش المغول / العدو الإسرائيلي قد انتصرت ، وصلاح قد مات ، إنه إحساس قاتم السواد بالواقع ، وإن كانت له منطلقاته ومسوغاته المستمدة من الواقع نفسه[39].

وفكرة الموت الدالة على هوان الأمة وهزيمتها رددها الشعراء الذين عاصروا القضية بتحولاتها المأساوية ، وكانت تلك الفكرة تلح على الشعراء في سياق ثورتهم على الواقع ، واقترابهم من درجة اليأس في إصلاح الأحوال المتردية متجافين عن ترك فسحة أمل ، أو كوّة نور لعل النصر ينفذ منها ، وهو شعور غير مقبول ، وإن كان محفزاً لعمل أي شيء تستقيم به الأحوال ، نرى هذه الفكرة عند الشاعر محمد المنصور[40] في تجربة عنوانها (الرحيل العربي) والشاعر لم يستعمل مفردة الموت ، بيد أنه استعمل ما يوحي بها ، ويدل عليها، كالرحيل نحو مغرب الشمس ، وهذا التعبير معادل للموت والتلاشي، والشاعر يعيد هذا الرحيل إلى تخاذل العرب وعدم أخذهم على يد من أشاع فيهم الضعف ، وسوغ للهزيمة ، وكأنما أغمضوا أعينهم عن ذلك القذى الذي يفتلق وجه الصبح ، ويلقي بالموت :

راحلون ..

مغرب الشمس لنا وجه حنون ..

راحلون ..

ما أخذنا بيد الخارق أضلاع السفينة ..

والذي ضَيَّع أبواب المدينة ..

يسأل الناس علام يخرجون .. ؟

من سراديب العيون ..

والمفاتيح بكفيه ظنون ..

تجذب الأرض إلى هامته ..

... ليس منا من له قلب وأغمضنا الجفون ..

عن قذىً يفتلق الصبح ويلقي بالمنايا ..

والخطايا ..

من بغاثٍ ينسلون(41)..

والمنصور شاعر متمكن من فنه ، ولغته تتميز بالتلوين المجازي الذي يضفي عليها أبعاداً تصويرية عالية ، كما أنه شاعر قضية ، ونصوصه تعكس حساً يتراوح بين الرؤية الإسلامية والرؤية القومية ، ومهما يكن من شيء فإن وقفته على الواقع السياسي في هذه التجربة تبدو مميزة وإن اصطبغت بالرؤية القاتمة المتشائمة .

* * * *

لقد كانت رؤية بعض الشعراء السعوديين للواقع السياسي ممثلاً في قضية فلسطين متجافية عن الخطابية والمباشرة السائدتين في مثل هذا النوع من الخطاب الشعري للأحداث السياسية الذي يفرض سياقاً حماسياً في

الغالب ، ونجح قلة من الشعراء إلى حد بعيد في تقديم رؤية هادئة للأحداث ، تكون ساخرة أحياناً ، ولكنها حملت شعورهم بالأسى والحسرة والإحباط ، وتأرجحت التجارب بين رؤى دينية وأخرى قومية ، وانشغل الشعراء طويلاً في تصوير شعورهم بالهزائم المتوالية ، أو بالبحث عن الفارس المخلص ، أو رسم أبعاد الاحتلال وآثاره النفسية والواقعية.

الهوامش

(1) وقفات على الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي : 77 ، د. عبدالعزيز الفيصل ، مطابع الفرزدق ، الرياض ، ط1 ، 1414هـ .

(2) هناك دراسات أفردت للاتجاه السياسي في الشعر ، انظر مثلاً : «أدب السياسة في العصر الأموي»، أحمد الحوفي ، دار القلم ، بيروت ، (د . ت) ، و «في الشعر السياسي»، عباس الجراري ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1974م ، وثمة دراسات أفردت للاتجاه الاجتماعي في الشعر ، انظر – مثلاً – : «المجتمع في الشعر السعودي»، د. مسعد العطوي، مطابع طيبة ، تبوك ، ط1 ، 1416هـ .

(3) سعد بن عبدالله الحميدين (1367– 000هـ) من مواليد الطائف ، حصل على الشهادة الثانوية، وتولى مسؤولية التحرير بمجلة اليمامة ثلاث سنوات ، ثم أدار تحرير جريدة الرياض مشرفاً على الشؤون الثقافية فيها وما زال ، يعد من المجددين في شكل القصيدة ومضمونها، كتب النص التفعيلي والنثري في فترة مبكرة ، صدر له مجموعة من الدواوين منها : (رسوم على الحائط) ، و (ضحاها الذي) ، و (خيمة أنت والخيوط أنا) صدرت مجموعته كاملة عام 1424هـ . (انظر : معجم الكتاب والمؤلفين : 46 ، ودليل الكاتب السعودي : 92) .

(4) هي ما يعرف في التاريخ السياسي الحديث بمعاهدة «كامب ديفيد»، وقد وُقِّعت بين الجانبين المصري والإسرائيلي عام 1978م ، ولم تفد العرب شيئاً يذكر سوى تعرية الوطن العربي ، واهتزاز صورته . (انظر : السلام الضائع في اتفاقيات «كامب ديفيد» : 129 ، محمد إبراهيم كامل ، دار طلاس ، دمشق ، (د . ت)).

(5) أيورق الندم : 45 ، 46 ، سعد الحميدين ، النادي الأدبي بالطائف ، ط1 ، 1415هـ .

(6) أيورق الندم : 50 ، 51 .

(7) ولذا ستكون محور الحديث في هذا المبحث .

(8) أغنيات لبلادي : 105 .

(9) أغنيات لبلادي : 105 .

(10) انظر : تجارب أخرى للبواردي في هذا السياق : أغنيات لبلادي : 61 ، 71 ، 101 ، وديوانه: صفارة الإنذار : 11 ، 51 ، دار الإشعاع ، بيروت ، ط1 ، 1387هـ .

(11) الشعر الحديث في المملكة : 176 .

(12) ديوان حسن القرشي : 524/2 ، 525 .

(13) حروف من لغة الشمس : 22 .

(14) للاستزادة من التجارب المحملة بالشعور بالزمن ، انظر : انتفاضة القصائد : 37 ، عبدالله سالم الحميد ، النادي الأدبي بالرياض ، ط1 ، 1423هـ ، وقناديل الريح : 49 ، عبدالله باشراحيل ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2002م ، ورهبة الظل : 78 .

(15) حبيب بن معلى المطيري (1387هـ) من مواليد الرياض ، حاصل على درجة الدكتوراه في النقد من قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي بكلية اللغة العربية التابعة لجامعة الإمام ، شاعر جيد ، تغلب على شعره الحماسة الدينية ، شارك في كثير من الأمسيات الشعرية ، وهو عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية ، صدر له (نوافذ الشمس) ، و (نثيث السقاء) عام 1421هـ . (انظر : معجم البابطين للشعراء المعاصرين : 36/2) .

(16) نثيث السقاء : 98 ، 99 ، حبيب بن معلى المطيري ، دار القاسم ، الرياض ، ط1 ، 1421هـ.

(17) نثيث السقاء : 101 .

(18) المجموعة الشعرية الكاملة : 393-395 .

(19) كانت يوم (5 يونيو عام 1967م) وفيها ضربت إسرائيل المطارات والقواعد الجوية المصرية ، ودمرت السلاح الجوي المصري الذي كان يستعد للمواجهة مع العدو في فلسطين . (انظر : أضواء على أسباب نكسة 1967 وعلى حرب الاستنزاف : 60 – 70 ، أمين هويدي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1975م) .

(20) المجموعة الشعرية الكاملة : 540 ، 541 .

(21) المجموعة الشعرية الكاملة : 542 .

(22) محمد سعيد العامودي (1323 – 1411هـ) من مواليد مكة المكرمة ، تخرج في مدرسة الفلاح بمكة عام 1338هـ ، وتدرج في عدد من الوظائف الحكومية ، أشرف على تحرير صحيفة (صوت الحجاز) ورأس تحرير مجلة (الحج) ، ومجلة (رابطة العالم الإسلامي) شاعر

مقل ، يكتب القصة والمقالة ، صدر له شعرياً : (من رباعياتي) عام 1401هـ . (انظر : معجم الكتاب والمؤلفين : 96 ، وموسوعة الأدباء والكتاب : 234/2) .

(23) من رباعياتي : 45 ، 46 ، محمد سعيد العامودي ، مطابع الروضة ، جدة ، ط1 ، 1401هـ.

(24) الأعمال الشعرية الكاملة : 2/38 ، 39 .

(25) حروف على أفق الأصيل : 25 ، 26 .

(26) لمزيد من التجارب حول هذا الموضوع ، انظر : ديوان حسن القرشي : 2/507 ، 511، 516، 518 ، والمجموعة الشعرية الكاملة لغازي القصيبي : 301 ، 392 ، 697 ، والمجموعة الشعرية الكاملة لمحمد عبدالقادر فقيه: 51، والأعمال الشعرية الكاملة لمحمد حسن فقي: 356/1 .

(27) ديوان العواد : 23/1 ، 24 (البراعم) .

(28) ديوان العواد: 24/1 (البراعم) .

(29) انظر تجارب أخرى استحضرت شخصية خالد بن الوليد في : طيفان على نقطة الصفر : 95، أحمد بهكلي ، النادي الأدبي بجازان ، ط1 ، 1400هـ ، المجموعة الشعرية الكاملة لغازي القصيبي : 619 ، وديوان حسن القرشي : 546/2 .

(30) النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر : 260 .

(31) المرجع السابق : 261 .

(32) الصواب : مازال .

(33) المجموعة الشعرية الكاملة : 60/1 ، 61 .

(34) المجموعة الشعرية الكاملة: 68/1 ، 69 .

(35) غناء الجرح : 98 ، محمد العيد الخطراوي ، النادي الأدبي بالمدينة النبوية، ط1 ، 1397هـ .

(36) غناء الجرح : 100 .

(37) رانيم الليل : 663/1 – 665 .

(38) مرافئ الأمل : 98 ، محمد العيد الخطراوي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط1 ، 1413هـ .

(39) للمزيد من التجارب التي استدعت شخصية صلاح الدين ، انظر : المجموعة الشعرية الكاملة لغازي القصيبي : 699 ، وديوان حسن القرشي : 2/623 ، ودموع وكبرياء : 51 ، وخاتمة البروق : 32 ، وانتفاضة القصائد : 57 ، وتقاسيم على زوارق الأيام : 64 ، يوسف أبو سعد، النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية ، ط1 ، 1412هـ .

(40) محمد بن ناصر المنصور (1953–000م) من مواليد الرياض ، تخرج في كلية الآداب التابعة

لجامعة الملك سعود عام 1978م ، شارك في العديد من الأمسيات الشعرية ، ونشر شعره في الصحف المحلية منذ الثمانينات الميلادية بيد أنه لم يصدر ديواناً إلا في أواخر التسعينات ، شاعر مميز ، يميل إلى التحديث ، صدر له (البراق) و (الأضداد) عام 1999م . (ملخص ترجمة مخطوطة بقلم الشاعر نفسه) .

(41) البراق : 7 ، 8 ، محمد المنصور ، دار الحوار للطباعة والنشر ، اللاذقية ، ط1 ، 1999م .



تأثير الرومانسيين الإنجليز في تشكيل المفهوم النظري للشعر عند اليونانيين عبدالرحمن شكري نموذجا

أحمد بن صالح الطامي

مقدمـــة:

تظل جماعة الديوان تشكل مفصلا من مفاصل تاريخ الأدب العربي الحديث، فقد كانت تلك الجماعة الانطلاقة الحقيقية لحركة التجديد في الشعر العربي لما صاحبها من عنفوان نقدي، ورؤية واضحة لمفهوم جديد للشعر، وتشخيص عميق لعلل الشعر الإحيائي المحافظ. كانت أفكار جماعة الديوان قد صدرت عن «ثورة عارمة لا ضد الأدب التقليدي وممثليه فحسب، بل وضد الحياة ذاتها، وظروف تلك الحياة التي برموا بها وتمردوا عليها»، كما يقول محمد مندور[1]. فكانت تلك الأفكار بالفعل ثورة احتدمت في نفوس أولئك الثلاثة على ظروف الحياة وبيئتها الأدبية، والاجتماعية وتقاليدها[2].

وعلى الرغم من تفاوت أقطاب الديوان الثلاثة وتمايزهم في أفكارهم، وشعرهم، وأمزجتهم، ورؤاهم، إلا أن عبدالرحمن شكري (1886-1958م)

كان له الأثر الكبير على زميليه عباس محمود العقاد (1889–1964م) وإبراهيم عبدالقادر المازني (1890–1949م) خاصة، وفي توجيه حركة التجديد عامة[3]. وهو تأثير اعترف به المازني بعد هجومه القاسي على شكري في كتاب (الديوان) عام 1921م، وزاد عليه أن شكري هو الذي عرّفه بالأدب الأوربي، وبخاصة الإنجليزي، كما اعترف بأستاذية شكري له بقوله: «ذلك أنه [شكري] كان في طليعة المجددين إذا لم يكن هو الطليعة والسابق إلى هذا الفضل، فقد ظهر الجزء الأول من ديوانه... وكنا يومئذ طالبين في مدرسة المعلمين العليا، وكانت صلتي به وثيقة، وكان كل منا يخلطً صاحبه بنفسه، ولكني لم أكن يومئذ إلا مبتدئا، على حين كان هو قد انتهى إلى مذهب معين في الأدب، ورأي حاسم فيما ينبغي أن يكون عليه. ومن اللؤم الذي أتجافى بنفسي عنه أو أن أنكر أنه أول من أخذ بيدي وسدد خطاي، ودلّني على المحجة الواضحة، وأنني لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعواما أخرى، ولكان من المحتمل جدا أن أضل طريق الهدى»[4].

تميز شكري بانطوائية جعلته أقل ميلا للأضواء من العقاد والمازني، فقد آثر المازني الفلسفة الساخرة والكتابات النثرية، بينما برع العقاد في حضوره المتوهج في الحياة السياسية والفكرية والنقدية[5]. ولعل هذا الانطواء، إضافة إلى صدور كتاب (الديوان) بتوقيع العقاد والمازني فقط وهجوم الأخير عليه في مقالته «صنم الألاعيب» في الكتاب نفسه، كان وراء «التجاهل النسبي لأهميته»[6] الذي غمط حقه في نشأة هذه المدرسة الرائدة، وهو حق يجعل من شكري، عند بعض النقاد، الرائد لهذه المدرسة[7]، كما أشار إليه المازني. وقد اعترف المازني أيضا بأن شكري قلّ مَن يذكره «حين يذكر الأدب ويعدّ الأدباء، ولكنه رجل لا تخالجني ذرة من الشك في أن الزمن لا بدّ منصفه، وإن كان عصره قد أخمله»[8].

هـدف البحـث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة جانب جوهري من جوانب الفكر النقدي عند عبدالرحمن شكري بصفته رائد التنظير النقدي لجماعة. وسيركز البحث على المقدمات التي كتبها لدواوينه، تلك المقدمات التي تشكل عصارة مفهومه النظري للشعر. لقد ارتبطت هذه المقدمات النظرية بالكتابة الشعرية وقضايا الشعر الجوهرية، وبذلك خلت من الاستطرادات، والمعارك الشخصية، وكل ما لا علاقة له بالشعر. يضاف إلى ذلك أن كتابة الشاعر لمقدمات دواوينه الشعرية يجعل الشاعر يستحضر ذهنيا الممارسة الفعلية لكتابة الشعر فيحول ذلك بين الشاعر وشطحات النظرية وفضاء المثالية، لترتبط هذه المقدمات ارتباطا وثيقا بالكتابة الشعرية نفسها، وتركز على طبيعة الشعر، و«اتصاله بالوجدان، وتصويره للحظات النفسية، والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة،... ويتفرَّع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية من وحدة في الموضوع، وتماسك بين أجزاء القصيدة، واستخدام لمعجم شعري جديد وصور شعرية حديثة»[9].

ويطمح البحث إلى الإسهام في إبراز وجه من أوجه الفكر النقدي لشكري الذي توارى أمام الطوفان النقدي للعقاد والكتابات الساخرة للمازني، بينما لم يكن لدى شكري ذلك الجلد الذي ملكه صاحباه، فاستسلم لأزمته النفسية وإحباطاته، ما جعل صاحبيه يستأثران بالاهتمام والدراسات النقدية، وظل نصيبه من الدراسات، سواء في شعره أو نقده، أقل مما يستحق، بالرغم من أن مجهوده النقدي خاصة لا يزال يفتقر إلى مزيد من الدراسة والبحث[10]. وهذا ما سيحاول هذا البحث الإسهام فيه باستخراج مفهوم عبد الرحمن شكري النظري للشعر عن طريق دراسة مقدمات دواوينه، واستجلاء أهميتها النقدية، ومقارنة آرائه حول الشعر بمنابعها التي تأثرت بها، وبخاصة رواد

الرومانسية الإنجليز الذين كان شكري مطلعاً على أفكارهم، وأبرزهم وليم هازلت، ووليم وردزورث، وصامويل تايلور كولرج، بغية وضع تصور نظري لمفهوم الشعر عند هذا الشاعر الناقد الرائد.

كان شكري في ذروة توهجه الشعري والنقدي بين عامي 1909م، عندما نشر ديوانه الأول «ضوء الفجر»، وعام 1918م، عندما أصدر ديوان «الأفنان». لم يقدم شكري لدواوينه إلا بدءا من الديوان الثالث «أناشيد الصبا» الذي نشره عام 1915م. فالجزء الأول صدر دون مقدمة، والجزء الثاني «لآلئ الأفكار» الصادر عام 1913م قدم له عباس العقاد. ولعله آثر التريث في كتابة مقدمات دواوينه حتى تتكامل لديه رؤيته النظرية للشعر وتتشكل على أساس راسخ لم تصقله القراءة فحسب، بل الممارسة الإبداعية في مقارعة الشعر، بالرغم مما أشار إليه المازني من أنه منذ ديوانه الأول قد انتهى إلى مذهب معين ورأي نقدي حاسم في الشعر. في مقدمات دواوينه الأربعة الأخيرة كشف شكري عن مفهومه النظري للشعر، المستند على رؤية استمدت رحيقها، ليس من الثقافة العربية فحسب، بل تجاوزتها إلى مفهوم الشعر في الآداب الغربية، وبخاصة الأدب الإنجليزي الرومانسي الذي كان سائدا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وهذا ما اعترف له به زميله في مدرسة الديوان عباس العقاد الذي عبر عن ذهوله من ثقافة شكري العربية والإنجليزية بقوله: «لم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعا على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى»(11). فقد أثبت شكري في هذه المقدمات عن عمق معرفته بالشعر والنقد الرومانسي الإنجليزي في تلك الفترة «إلى درجة تمكنه من تكييف هذه الأفكار» لتلائم الأدب العربي(12). لقد صاغ شكري في مقدمات دواوينه مفهوما نظريا شاملا للشعر، فقد كانت أفكاره تصدر عن وعي ناضج ورؤية واضحة لمفهوم الشعر ووظيفته، وهذا ما يطمح هذا البحث إلى استجلائه.

أبعاد مفهوم شكري للشعر:

لقد ارتكز مفهوم شكري للشعر على أربعة أبعاد، هي الشعر والعاطفة، والشعر والخيال، واللغة الشعرية، ووحدة القصيدة:

أ – الشعر والعاطفة:

كان الجزء الثالث «أناشيد الصبا»، الذي صدر عام 1915م، يستهل أولى مقدمات دواوينه وعنوانها: «العاطفة في الشعر»، ركز شكري فيها على أساس جوهري من أسس مفهوم الشعر عند الرومانسيين وهو أن الشعر عاطفة، بقوله:

«الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم. ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر... فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر. ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء، وخيال واسع لدرس العواطف، ومعرفة أسرارها، وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس. فينبغي للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعاني الشعرية، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته. وينبغي له أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه، وكل دافع من

دوافــع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كل عاطفة
جليلة، شريفة، فاضلة، أو قبيحة مرذولة وضيعة»[13].

يؤكد شكري هنا أن الشعر الحقيقي ما عبر عن العاطفة بمفهومها الواسع الذي يجعل المعاني، مهما تنوعت، نابعة من عاطفة. ومعادلة الشعر بالعاطفة مبدأ استقاه شكري من الناقد الإنجليزي وليم هازلت (1778–1830م) الذي كان يرى «أن الخوف شعر، والأمل شعر، والحب شعر، والكره شعر، وكذلك الازدراء، والغيرة، والندم، والإعجاب، والتعجب، والرحمة، واليأس، والجنون كلها شعر»[14]. وهذا المفهوم أشار إليه شكري في هذه المقدمة، حيث أكد أن الحياة «قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها، ففيها نغمة البؤس والشقاء، وفيها نغمة النعيم والجذل، وفيها أنغام الحقد واللؤم، والشر والندم، واليأس والكره، والغيرة والحسد، والمكر والقسوة، وأنغام الرحمة والجود، والأمل والرضا والحب»[15].

كما بسط القول فيه في مقدمة الجزء الرابع من ديوانه «زهر الربيع»، الذي صدر عام 1916م، وعنوانها «في الشعر»، حيث أشار إلى أن شعر العاطفة يشمل كل أغراض الشعر التي تنبع كلها من نبع العاطفة، على الرغم من تكلف النقاد والشعراء تقسيم هذا النبع العاطفي إلى أبواب. يقول شكري: «ليس شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشعر، كما ظن بعض الناس، فإنه يشمل كل أبواب الشعر. وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة، فيقول: باب الحكم، وباب الغزل، وباب الوصف، الخ... ولكن النفس إذا فاضت بالشعر، أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، فإن منزلة أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني من العقل. فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة، بل تتزاوج وتتوالد فيه. فلا رأي لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها [16]. وهذا يعني أن العاطفة يُقصد منها صدق الإحساس بالمعاني؛ ولذلك تبرم

شكري من الشعراء الذين ينظمون الشعر عندما يطلب منهم ذلك فينظمون إرضاء لمن سألهم لا تعبيرا عن عاطفتهم. من هنا يؤكد شكري على أن الشعر «كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة، وكما أن العاطفة تُنطق الشاعر، كذلك قد تخرسه شدتها»(17).

ولعل قول شكري إن «لشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر» متأثر أيضا بكلام هازلت: «الشعر أبلغ تعبير عن العاطفة، وأكثر الأشكال التعبيرية حيوية يمكن أن تقدَّم لتصورنا لأي شيء سواء كان ممتعا أو مؤلما، حقيرا أو جليلا، سارّا أو محزنًا»(18). فالشعر عند شكري هو «كلمات العواطف والخيال والذوق السليم»(19). وبقدر قوة العاطفة وضعفها يقوى الشعر ويضعف؛ فمَنْ «كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة فيه، فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها»(20). وأما العاطفة القوية فهي ذلك الإحساس القوي في نفس الشاعر الذي يدفعه قسرا لقول الشاعر، وهو ما يسميه شكري بـ «النوبة»(21).

وللشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (1770–1850م) رأي في العاطفة قريب من كلام شكري، ورد في مقدمته الشهيرة للطبعة الثانية من ديوانه أقاصيص شعرية وجدانية *Lyrical Ballad* حيث يؤكد «أن الشعر هو فيضان عفوي لمشاعر قوية، مستمد أصلها من عاطفة تم تذكرُها وتأملُها بهدوء، حتى بدأت هذه العاطفة تختفي تدريجيا بفعل أنواع من الارتكاسات، لتولد عاطفة مماثلة، مستولدة من عاطفة التأمل، كانت موجودة بالفعل في العقل»(22).

والعاطفة عنده لها مفهوم واسع، ولذلك خصَّ عاطفة الغزل بالحديث حتى لا ينحصر مفهوم العاطفة في ميدان الغزل الضيق من ناحية، وحتى لا ينحصر كذلك مفهوم الغزل في معنى حسي ضيق. يقول شكري: «ولقد رأيت بعض القراء لا يفهم منزلة الغزل في الشعر. إن مزية الغزل سببها أن حب

الجمال حب الحياة. وكلما كان نصيب المرء من حب الجمال أوفر، كان نصيبه من حب الحياة أعظم. ...ولا أعني بالغزل غزل الشهوان، بل الغزل الروحاني الذي يترفع عن أوصاف الجسم... والحب أعلق العواطف بالنفس، ومنه تنشأ عواطف كثيرة، مثل البغض أو الود، أو الرجاء أو اليأس، أو الحسد، أو الندم، أو الشجاعة أو الجبن، أو حب العلاء، أو الجود أو البخل. ومن أجل ذلك كان للغزل منزلة كبيرة في الشعر، من حيث هو جماع العواطف، ومظهر دروسها، فالغزل يعبر عن جميع العواطف النفسية»[23].

ويصاحب هذا المفهوم الواسع لعاطفة الحب، مفهوم واسع للجمال. فعاطفة الغزل تنبعث من الإحساس بالجمال في جميع مظاهره: جمال الوجوه والأجسام، أو جمال الأزهار والأنهار، أو جمال البرق في السحاب، أو جمال الليل ونجومه، أو جمال الصبح ونسيمه، أو جمال النفوس والأخلاق، أو جمال الصفات أو الحوادث والوقائع، أو جمال الخيالات التي يخلقها الذهن. ويرى شكري أن عاطفة الغزل قد تكون رمزا للدنيا التي في نفس الشاعر، فقد يكون قيس بن الملوح يشبِّب بليلى — الدنيا التي في نفسه، لا بليلى العامرية[24].

ويمكننا أيضا أن نقارن بين رفض هازلت للنظرة الشكلية للشعر ورفض شكري لها. فهازلت يرفض النظرة التي تقصر الشعر على ما هو مدون في الكتب من «أشطر تتكون من عشرة مقاطع، بنهايات متشابهة»[25]، بينما سخر شكري ممن يعتقدون أن الشعر نحو وصرف وعروض، وكلمات «ميتة ليس تحتها طائل معنى»[26].

لقد احتفى رواد الرومانسية العربية، وبخاصة الديوانيون، بهذا المبدأ الشعري الذي يربط الشعر بالعاطفة أو بكلمات مشابهة كالشعور والإحساس. وهذه الأفكار التي كتبها شكري بدءا من عام 1915م هي التي تبناها العقاد في نقده الشعري، وبخاصة في هجومه الشهير في كتاب (الديوان) على أحمد

شوقي، عندما قال فقرته الشهيرة: «فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي ألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به،... وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه»[27].

ب – الشعر والخيال:

لقد عُنيت الحركة الرومانسية بالخيال، على عكس ما كان عليه موقف الكلاسيكية التي كانت تقف موقفا متحفظا منه ومقيدا بقيود نظرية المحاكاة[28]. كانت آراء الفيلسوف الألماني «كانت» حول الخيال قد أحدثت «أعظم تحول في مفهوم الخيال»، حيث رأى «أن الخيال أجلّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال»[29]. وقد احتفى الرومانسيون بالخيال وطوروا مفهومه حتى أصبح مفهوم الخيال في الفلسفة الرومانسية «ثورة حقيقية شاملة على كل المفاهيم الكلاسيكية السائدة»[30].

كان شكري من رواد الرومانسية العربية الذين أعلوا من قيمة الخيال حسب مفهوم الرومانسية الغربية والإنجليزية خاصة. فقد شكل الخيال العنصر الثاني في مفهوم شكري للشعر. وللخيال عنده مفهوم واسع يشمل «كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية، وهذا يُحتاج فيه إلى خيال واسع»[31]. والخيال يشكّل «روح القصيدة وموضوعها وخواطرها»[32] ومع هذا المفهوم الواسع للخيال يفصل شكري القول في علاقة التشبيه بالخيال. فيؤكد على أن الخيال ليس مقصورا على التشبيهات، وليس ذو التشبيهات الكثيرة من الشعراء هو الشاعر الجيد، فقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات لكنها تنبئ عن ضآلة قائلها، وقد تكون خالية من التشبيهات ولكنها تدل على عظم خياله[33]. وقيمة التشبيه الجيد عند شكري تكمن في

إثارة عاطفة القارئ أو إظهار حقيقةٍ، فالتشبيه لا يُطلب لنفسه. ومثل ذلك يقال في الوصف الذي يجب أن ينبني على علاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان، «وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس، وأقرب إلى العقل، كان حقيقا بالوصف»(34).

وينعى شكري على القراء فساد ذوقهم إذ لا يعجبهم الخيال الذي يفسر حقيقة، بينما يطربون من الخيال المستحيل البعيد عن المألوف عقلا، ويرون «حلاوة» الشعر في قلب الحقائق، وإخراج القارئ من عالمه الحقيقي إلى عالم «ليس للعقل فيه سبيل»، وهذا ما أدى إلى شيوع فكرة ربط الشعر بالكذب، وهي فكرة يرفضها شكري ويقلبها رأسا على عقب مؤكدا أن الشعر منظار الحقائق، ومفسرها، «وليست حلاوة الشعر في قلبِ الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها في مكانها... ولئن كان بعض الشعر رحلة، فهي رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم، رحلة إلى عالم يحس المرء فيه لذات التفكير، أكثر مما يحسها في هذا العالم الأرضي»(35).

وهذا الموقف من الخيال منسجم مع موقف زعماء الرومانسية من الإنجليز خاصة. فالشاعر وليم بليك (1757–1827م) يرى أنه إذا كانت الحقيقة الكبرى روحية فإن الخيال هو «العضو» الذي من خلاله تُدرك هذه الحقيقة(36). وهازلت، كما سبقت الإشارة إليه، يرى أن الشعر لغة الخيال والعاطفة. كما يؤكد اعتماد الشعر على العاطفة واعتماد العاطفة على الخيال. والشعر عنده محاكاة للطبيعة، ولكن الخيال والعاطفة هما جزء من طبيعة الإنسان، فلا يمكن لشعرٍ يعتمد فقط على الوصف الخالص للمُدرَكات الطبيعية، أو تصويرِ المشاعر الطبيعية أن يحقق غايته وهدفه بدون قوة الخيال(37). والخيال هو المقدرة والاستعداد الطبيعي لدى الشاعر أن يُمثّل الأشياء والمدرَكات لا كما هي بطبائعها، ولكن كما تُشكلها المشاعر والأفكار في تشكيلة لا نهائية من

صور وتوليفات مفعمة بالقوة. والشعر في جميع أشكاله، عند هازلت، هو لغة الخيال والعاطفة، والتوهم *fancy*، والإرادة[38].

أما وردزورث فكان «من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة»[39] وقد عُني بالبحث في الخيال من حيث أثره في الصورة الفنية الشعرية[40]. ولا يبتعد رأي شكري في الخيال والتشبيه عن رأي وردزورث في الخيال والمقارنة (التشبيه)، إذ يقول عنه: «وحين يسوق الخيالُ مقارنةً... فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية. ثم إن الصور يؤثر بعضها على بعض على نسق واحد...»[41].

ومن القضايا المهمة التي ناقشها شكري في موضوع الخيال الفرق بين التخيل والتوهم. فشكري يرى أن التخيل هو أن «يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلةً ليس لها وجود. وهذا النوع الثاني يغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الكبار...فتكلف الخيال أن تجيء به كأنه السراب الخادع، فهو صادق إذا نظرت إليه من بعيد، وهو كاذب إذا نظرت إليه من قريب، وبينه وبين الخيال الصحيح مثل ما بين الماس الصناعي وماس كمبرلي»[42]. وعيار الخيال الكاذب هو التأليف بين شيئين لا يصح التأليف بينهما، بينما الخيال الصحيح ما يوضح حقيقة من الحقائق ويكون وجه الشبه أو الصلة بين الشيئين صحيحا صادقا، حتى ولو كانت هذه الصلة خافية على بعض القراء[43].

هذه التفرقة بين التخيل imagination والتوهم fancy متأثرة برأي كولرج في التفرقة بينهما. وبمقارنة الرأيين يتضح أن رأي شكري كان تبسيطا

لفكرة كولرج، وأقرب إلى تسطيح الفرق بين هذين المفهومين. ويرى بعض النقاد أن رأي شكري يكاد يكون «ترجمة ضعيفة لتفرقة كولرج بين التوهم والخيال»[44]. فالخيال الشعري عند كولرج «قوة سحرية وتركيبة تعمل مع الإرادة الواعية. فهو مصحوب دائما بالوعي، وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية، وعن طريق تجميع هذه المستوعبات والمشاعر يعمل الخيال على خلق بناء خيالي متكامل»[45]. والخيال الشعري، عنده، «يُذيب، ويُخفي، ويُشتِّت، لكي يخلق من جديد»[46]. ويقسم كولرج الخيال إلى نوعين: خيال أولي، وهو «القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني»[47]، وخيال ثانوي، وهو صدى للخيال الأولي مصحوبا بالإرادة الواعية، ولكنه يظل مماثلا للخيال الأولي في نوع طاقته، ويختلف عنه في الدرجة ونوع عمله[48]. والخيال الثانوي هو الخيال الشعري الذي تتجلى فيه قوة الشاعر في تمثيل الأشياء، حيث يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات فيحوِّله إلى تعبيرات تجسد الأفكار التجريدية والخواطر النفسية[49].

أما التوهم fancy، عند كولرج، فـ «ليس له مقابل يعمل معه إلا ما هو ثابت ومحدود. والتوهم في الحقيقة ليس إلا شكلا من الذاكرة متحررا من نظام الزمان والمكان مختلطا بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدَّلا بها. ولكنها، كالذاكرة العادية سواء بسواء، لا بد أن تتلقى كل موادها مُعَدةً من قانون الترابط»[50].

لقد تأثر شكري بكولرج في التفرقة بين التخيل والوهم، ولكن مفهومه لهما كان مفهوما عمليا هو إلى النقد التطبيقي– التعليمي أقرب منه إلى المفهوم الفلسفي– النقدي. ولعل شكري أراد بالتخيل ما قصده كولرج بالخيال الثانوي، أي الخيال الشعري الخلاق. ومفهوم التخيل عند شكري، بالرغم من عدم تطابقه مع مفهوم كولرج، يلتقي مع مفهوم الرومانسيين

الغربيين، بصفة عامة، للصورة الشعرية التي تستعين بالطبيعة ومناظرها، مع ضرورة الربط بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقتصر هذا التشابه على المظاهر الحسية[51]. فوظيفة الشاعر عند شكري تكمن في الكشف عن الصلات التي تربط بين أعضاء الوجود ومظاهره، وفي التأليف بين الحقائق. فلم يعد الشاعر «نديما» للملوك أو «حلية» في بيوت الأمراء، بل أصبح «رسول الطبيعة ترسله مزودا بالنغمات العذاب، كي يصقل بها النفوس ويحركها، ويزودها نورا ونارا. فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة»[52].

وقد يلتقي رأي شكري في أن التخيل يعبر عن الحق مع رأي كولرج أن التخيل يتم مع الإرادة الواعية، حيث أن شكري يبني مفهومه للخيال على وجود علاقة متينة بين الخيال والواقع، تجعل منه وسيلة فعالة لإدراك الحقائق[53]. فكما سبقت الإشارة إليه، يؤكد شكري على ارتباط الخيال بالحقيقة: «فليس الشعر كذبا، بل هو منظار الحقائق، ومفسر لها. وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها في مكانها»[54].

ج – اللغة الشعرية:

للشاعر علاقة خاصة باللغة، لاعتماده «على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به»[55]. ومهما رُكِّز الحديث على أن الشعر هو التعبير عن الشعور، فإن قضية اللغة تكون جوهرية. إن مشاعر الشاعر لا يُعبر عنها بحبكة أو شخصيات، بل بالكلمات[56]. وقد عُني شكري باللغة الشعرية التي يستمد منها الشاعر مادته ويستثمر خصائصها وإمكاناتها. وترتكز نظرة شكري للغة الشعرية على رفض التكلف والغرابة. فجيد الشعر عنده ليس ذا اللغة الغريبة، بل يؤكد أن «أجلَّ الشعر العربي وأفخمه وأجزله وأسْيَره وأكثره نفعا وتوكيدا لبقاء اللغة هو الشعر الذي لم تتكلف فيه

الغرابة»[57]. ويؤكد ضرورة التفرقة بين حسن الديباجة والفخامة والسلاسة من ناحية، وتكلف الغريب من ناحية ثانية. فالغريب ليس من ضرورات حسن الديباجة، فالمعلقات، كما يرى شكري، «أسلس وأجزل شعر الجاهليين – ما عدا الغزل – وأقله غرابة وتعقيدا»[58]. وعلى الشاعر أن يستخدم الأسلوب الصحيح، سواء كان غريبا أو مألوفا؛ لكنه، في أي من الحالتين، عليه أن يتجنب التكلف اللغوي الذي ظهر كردة فعل لولوع الشعراء بالركيك من العبارات والأساليب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[59].

ويرفض شكري فكرة تقسيم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، اعتمادا على كثرة استعمالها أو قلته. فكثرة استعمال الكلمة لا يقلل من قيمتها، فأكثر كلمات الشعراء الكبار كامرئ القيس أو الشريف الرضي كانت كثيرة الاستعمال. وبناء عليه، يستسخف شكري فكرة أن روعة الكلمة وحسن الديباجة يأتيان من الغرابة، فتلك «مغالطة تكذبها كل دواوين أشعار العرب، فإن الشاعر الكبير يأتي بالأسلوب رائعا جليلا من غير تكلف للغريب. أما المبتدئ فهو الذي يتكلف الغريب، كي يخفي به ركاكة عبارته، وكذلك الوزان يتكلف الغريب كي يخفي به جمود طبعه، وقلة معانيه»[60]. ويؤكد شكري مرارا على أن غرابة الكلمة لا علاقة لها بجودة الأسلوب، لأن الغرابة لا تستعصي على أحد، «وإنما الصعوبة في الجمع بين المتانة والسهولة» التي تتطلب دراسة آداب كل عصور اللغة العربية ليكون ذوق الشاعر واسعا صحيحا[61].

أما شرف الكلمة عند شكري فيكمن في استعمال الكلمة في دلالتها على المعنى ووقوعها موقعها الخاص بها في القصيدة، لا في غرابتها. فعلى الشاعر «أن يتعرف أية كلماته تعبر عن المعنى أو العاطفة التي يريد وصفها أتم تعبير، فالكلمة قد تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال»[62].

وهذه الآراء متأثرة بآراء الرومانسيين الإنجليز، وبخاصة وردزورث،

الذي فجر الجدل حول المعجم الشعري poetic diction في مقدمته الشهيرة المشار إليها. فقد طرح وردزورث السؤال الخطير حول ما إذا كانت لغة الشعر تختلف جوهريا عن لغة النثر. كانت الكلمات والتراكيب الشعرية التقليدية أكثر ما جعل وردزورث مهتما باللغة الشعرية من أجل حماية لغة العاطفة الحقيقية. وفي رأيه أن «اللغة الشعرية» زائفة، وقد صرح بذلك في هذه المقدمة بقوله: «سوف يوجد في هذين الجزأين أيضا قليل مما يسمى عادة باللغة الشعرية»(63). وقد أثار مصطلح المعجم الشعري هذا جدلا بين النقاد حول المقصود به. فقد رأى بعض النقاد أن المقصود به مجموع الصفات وأساليب الإطناب والألفاظ المهجورة وغيرها من العناصر اللغوية التي كانت «ملْكية شائعة» بين معظم الشعراء في القرن الثامن عشر. وآخرون رأوا أن المقصود به تحديدا الألفاظ والتعبيرات الشعرية التي تعبر عن الطبيعة التخييلية والمثيرة للعاطفة في الشعر(64).

إن آراء وردزورث حول لغة الشعر في هذه المقدمة تبطن إيمانه الراسخ بتفوق «الطبعي natural» على «المتصنع artificial». وبما أن وردزورث يؤكد دائما أهمية العنصر الإنساني للشاعر، فهو، من ناحية، يعد اللغة الصادقة للعاطفة لغة شعرية، أما الوزن فقيمة مضافة بالرغم من أنه عنصر مرغوب فيه. ومن ناحية ثانية، يرى أن كل التعبيرات التقليدية المرتبطة بالوزن التي تراكمت طيلة قرن أو أكثر من الكتابة الكلاسيكية أوجدت حاجزا بين الشاعر والجمهور، وينبغي تجاهلها بصفتها «مصطنعة»(65).

ومن القضايا المهمة التي ناقشها وردزورث مسألة الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر. فهو يرى أن لغة النثر يمكن تبنيها لغةً للشعر، ويؤكد أيضا أن جزءا كبيرا من لغة كل قصيدة جيدة لا يمكن بأي وجه من الوجوه أن تختلف عن لغة النثر الجيد. ويذهب وردزورث إلى حد التأكيد، دون أدنى شك من قِبله، أنه لا يوجد، ولا يمكن أن يوجد، أي فرق جوهري بين لغة النثر واللغة الموزونة(66).

وعلى المستوى التطبيقي أكد وردزورث أنه حاكى وتبنى في قصائده لغة الناس الحية، وهذا ما نبه إليه القارئ من أنه لن يجد في قصائده ما يسمى باللغة الشعرية(67).

إن مفهوم شكري للغة الشعر يلتقي مع مجمل آراء وردزورث هذه، بل يمكن الجزم بأنه تأثر بها. فتأكيده المتكرر على رفض الغريب من الألفاظ، وأن التكلف هو استخدام الغريب يلتقي مع رأي وردزورث في رفضه للغة الشعرية وإذابته لأي فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر. كما أن احتفاء شكري بالشائع من الكلمات والتراكيب اللغوية يلتقي مع رأي وردزورث في التأكيد على رفض اللغة المتصنعة وغير الطبيعية من ناحية، وتأكيده أنه تبنى وحاكى في قصائده لغة الناس الحية. ولم يكن تأثر شكري بآراء وردزورث فقط في مسألة لغة الشعر، بل هي خلاصة آراء رواد الرومانسية الإنجليز. فهازلت، مثلا، يؤكد أن أسلوب التعبير في الشعر مكون من الاستعمال المألوف للغة مع الموسيقى (الوزن)(68).

د – وحدة القصيدة:

عُني النقد العربي قديما وحديثا بوحدة القصيدة مع اختلافات جوهرية بين النقاد القدماء ونقاد العصر الحديث في مفهوم الوحدة، الذي ظل غامضا وغير محدد في النقد العربي حتى العصر الحديث. وقد سُبق شكري بإرهاصات مهدت للحديث عن وحدة القصيدة بالمفهوم الذي طرحه. لكنها لم تتعدّ الحديث عن تناسق القصيدة وتماسكها وارتباط البيت بسابقه ولاحقه. ويُعد خليل مطران أوضح من أشار إلى هذه المسألة، قبل شكري، في مقدمة ديوانه بقوله: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده... ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت

في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها»(69).

وكثيرا ما يُخلط بين الوحدة الموضوعية، أو وحدة الغرض، وما يسمى بالوحدة العضوية التي سنشير إلى مفهومها الغربي لاحقا. وتشكل وحدة القصيدة البعد الرابع لمفهوم الشعر عند شكري. وقد أوضح رأيه في هذه المسألة في فقرة واحدة في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه «الخطرات»، الصادر عام 1916م، وعنوانها «في الشعر ومذاهبه». فقد عاب شكري على القراء الذين يختارون من القصيدة ما يناسب أذواقهم ويهملون باقي القصيدة، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن الأسباب التي جعلت الشاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني. ويشبه شكري هؤلاء بالمريض الذي فقد شهوة الطعام فيأخذه متكرها. ويرى شكري أن هؤلاء القراء لا يريدون من الشاعر أن يكون أوسع روحا، وأسلم ذوقا، وأكبر عقلا. فهم يريدون أن ينزل الشاعر إلى مستوى أذواقهم وعقولهم، بينما المفترض أن يرتقي القارئ المتذوق إلى مستوى القصيدة. وهذه النظرة الجزئية للقصيدة سببها النظرة السائدة أن كل بيت وحدة تامة، وهذا هو الخطأ(70). ويؤكد شكري ملخصا نظرته في وحدة القصيدة:

«إن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة، بعيدا عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية. فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة. فإننا إذا فعلنا ذلك

وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة»[71].

والحقيقة أن هذه النظرة من النظرات الناضجة المبكرة في النقد الأدبي العربي الحديث لمسألة وحدة القصيدة التي تتجاوز وحدة الموضوع إلى جوهر وحدة القصيدة بما يقترب من مفهومه في النقد الغربي والرومانسي، وبخاصة الذي يعني «بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن الحي العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر»[72].

ولم يورد شكري مصطلح «الوحدة العضوية»، ولكنه ذكر مصطلح «وحدة القصيدة» بقوله: «ومثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا»[73]. ولكننا نستطيع مقارنة رأيه هذا بمفهوم «العضوية organism» في الفن والأدب كما هو عند النقاد الرومانسيين الألمان وكولرج الذين حاولوا تفسير العملية الإبداعية على أساس نفسي وجمالي بعيد عن التفسير الآلي البحت[74]. فالقصيدة تبدأ كبذرة في الخيال الإبداعي للشاعر، ثم تنمو في المقام الأول في عملية عن غير وعي من الشاعر بامتصاص عناصر خارجية متعددة، ويتحدد نموها وصياغتها النهائية ذاتيا. وينتج عن ذلك عمل فني هو في جوهره كالكائن الحي في تعدده ووحدته، ينصهر فيه ويذوب الخاص والعام والشكل والمضمون[75]. وبالرغم من أن شكري لم يُعنَ بالتعمق في عملية نمو وتشكّل القصيدة، إلا أنه يلتقي مع نظرة كولرج والنقاد الألمان في تشبيه القصيدة بالكائن الحي أو الفرد الكامل حسب تعبير شكري. ولكن شكري يظل رائدا من رواد مفهوم وحدة القصيدة في الأدب العربي الحديث بهذا المفهوم الذي يؤكد على وحدة القصيدة من داخلها وترابطها كما تترابط أجزاء «الفرد الكامل». فقد ظهر تأثير شكري على النقاد العرب في هذه المسألة، بدءا من زميله في مدرسة الديوان العقاد، في نقده لشعر شوقي

في كتاب (الديوان)، الذي صدر بعد خمس سنوات من صدور الجزء الخامس من ديوان شكري الذي تحدث في مقدمته عن وحدة القصيدة على النحو الذي بُسط القول فيه آنفا. فقد شبه العقاد القصيدة بالكائن الحي بقوله: «فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه»(76).

خـاتمـــة:

لقد تمكن شكري من تشكيل مفهوم تجديدي-حديث للشعر يلامس أخطر قضايا الشعر في فترة كان الشعر العربي يبحث فيها عن مفهوم جديد للشعر يتخطى المفهوم الإحيائي الذي وصل ذروته، آنئذ، على يد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. إن هذا المفهوم ينبئ عن وعي طليعي لمفهومٍ للشعر كان شكري رائده في حركات التجديد الشعرية العربية. فقد كانت الحركة النقدية الطليعية للشعر في الأدب العربي سابقة دائما على الشعر الطليعي حتى بداية الستينيات(77). لقد تمكن شكري من تشرب الفكر النقدي الرومانسي، خصوصا في مفهومه للشعر، واستيعابه، لينضاف إلى ثقافته ومعرفته الواسعة بالأدب العربي، وبخاصة القديم، لينتج عن ذلك هذا المفهوم الواضح للشعر وطبيعته وجوهره.

إن أي تناول نقدي للشعر لابد وأن يلامس جانبا أو أكثر من الجوانب الأربعة التي يتشكل منها مفهوم شكري للشعر. ولعل شكري في مفهومه هذا قد أثبت ريادته، على المستوى النظري على الأقل، في تجديد مفهوم اللغة الشعرية لتنعتق من المفهوم التقليدي الذي يقتات من اللغة الشعرية القديمة، ولينفتح على آفاق جديدة من الأساليب الشعرية التي تستمد مادتها من اللغة الحية لتقترب بذلك لغةُ الشعر من الحياة وليلامس الشعرُ أفئدةَ القراء ومشاعرهم. وأهم هذه الآفاق هو أفق العاطفة الصادقة التي حارب شكري من أجلها، رافعا معوله لهدم لغة الاجترار والتكرار والغَيْرية، ليقيم مكانها

لغة العاطفة الصادقة النابعة من الشعور، والمتطلعة إلى خيال شعري ينبني على الصدق والحقيقة بمفهومها الواسع.

أما ريادته لمفهوم وحدة القصيدة في بنائها العضوي فليست مجال جدل أو شك. فلا يكاد يأتي الحديث عنها إلا ويبرز شكري واحدا من روادها، إن لم يكن رائدها الفعلي في الأدب العربي الحديث.

إن مما يحمد لشكري أن مفهومه النظري للشعر، على الرغم من تأثره بآراء الرومانسيين الإنجليز، قد قدمه بأسلوب عربي صرف، وروح عربية لا يكاد القارئ أن يجد فيها أثرا لترجمة متكلفة أو فكر غريب يُقحم إقحاما على الفكر العربي. بل قدم أفكاره وكأنها أفكار عربية، وساق أمثلته من الأدب العربي في مختلف عصوره؛ وتلك ذروة التأثر الإيجابي في عالم أخذ، منذ أيام شكري، يتداخل ثقافيا وفكريا.

وأخيرا، إن شكري الذي يؤكد دائما في طروحاته على الصدق، ويحارب الزيف والكذب، كان يطرح آراءه وأفكاره عن الشعر بأسلوب يلمس فيه القارئ صدق إحساسه وواقعيته وانتمائه، ورغبته الصادقة في نهضة الأدب العربي بأسلوب بعيد عن المبالغة وجلد الذات والسخرية بالواقع أو الاستهزاء بالمخالفين. أ.هـ.

الهوامش

(1) د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003م) ص 78.

(2) د. محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1 (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1402هـ/1982م) ص 417.

(3) مندور، المرجع نفسه، ص 49.

(4) محمد مندور، «عبد الرحمن شكري ناقدا»، المجلة، عدد 29، السنة الثالثة، مايو 1959م، ص 41. أيضا انظر: ر. أوستل، «الشعراء الرومانسيون»، تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث، تحرير عبدالعزيز السبيل وآخرون، (جدة: نادي جدة الثقافي الأدبي، 1422هـ) ص ص 145–146.

(5) مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص 92. أيضا.

(6) ر، أوستل، المرجع نفسه، ص 145.

(7) مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص 49.

(8) مندور، عبدالرحمن شكري ناقدا، ص 41.

(9) د. محمد مصطفى هدارة، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1401هـ/ 1981م) ص 136.

(10) عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، جمعها وحققها د. محمد رجب البيومي، (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1415هـ/ 1994م) ص 11.

(11) مندور، «عبد الرحمن شكري ناقدا»، ص 42.

(12) ر. أوستل، المرجع نفسه، ص 146.

(13) عبدالرحمن شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، ج 3، جمع وتحقيق نقولا يوسف، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 1960م) ص 209.

(14) R.A. Foakes، Romantic Criticism، (London: Edward Arnold Publishers LTD، p. 110. 1980)

انظر أيضا:

M. H. Abrams، The Mirror And The Lamp، (Oxford: Oxford University Press، 1971) p.154.

(15) عبدالرحمن شكري، المرجع السابق.

(16) عبدالرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج4، ص 289.

(17) عبدالرحمن شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، ج4، ص 288.

(18) Op.cit . p.112.

(19) عبدالرحمن شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، ج4، ص 288.

(20) المرجع السابق.

(21) المرجع السابق.

(22) Jack Stillinger، ed، Selected Poems And Prefaces by William Worsdworth (Boston: Houghton Mifflin Company، 1965) ، p. 460.

(23) المرجع السابق ص 290.

(24) المرجع السابق، ص ص 290–291 .

(25) R.A. Foakes، op.cit. p. 109.

(26) شكري، ديوان شكري، ج4، ص 288.

(27) عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ط 3، (القاهرة: دار الشعب، د ت) ص ص 20–21.

(28) هلال، ص 411.

(29) هلال، ص ص 411–412.

(30) د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط 3، 1984م) ص 77.

(31) عبدالرحمن شكري، ديوان عبدالرحمن شكري، ج5 ، ص 363.

(32) المرجع السابق.

(33) المرجع السابق.

(34) المرجع السابق.

(35) المرجع السابق، ص ص 362–363.

(36) Alex Preminger، et al، ed، Princeton Encyclopedia of Poetry And Poetics، p.373.

(37) op.cit. p.375.

(38) Foakes، pp.109–113.

(39) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1973) ص 412.

(40) المرجع السابق، ص 413.

(41) هلال، 413.

(42) شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج5، ص ص 264–265.

(43) المرجع السابق.

(44) الورقي، ص 105.

(45) الورقي، ص 80. انظر أيضا: Preminger، pp. 374–375.

(46) Abrams، p.168.

(47) هلال، ص ص 413–414.

(48) Foakes، p. 89–90.

(49) هلال، ص 414.

(50) Abrams. p. 168.

انظر أيضا: النظرية الرومانتيكية: سيرة أدبية لكولردج، ترجمة د. عبد الحكيم حسان، (القاهرة: دار المعارف بمصر، 1971) ص 240.

(51) هلال، ص 415.

(52) شكري،، ديوان عبدالرحمن شكري، ج4 ، ص ص 287–288.

(53) الورقي، ص 105.

(54) شكري، ، ديوان عبدالرحمن شكري، ج5، ص ص 362–363.

(55) هلال، ص 409.

(56) Abrams، p. 110.

(57) شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج 5، ص 367.

(58) شكري، المرجع السابق.

(59) شكري، المرجع السابق، ص ص 367–368.

(60) شكري، المرجع السابق، ص ص 368–369.

(61) شكري، المرجع السابق، ص 369.

(62) شكري، المرجع السابق، ص ص 369–370.

(63) Foakes، p. 30.

(64) Preminger، p. 628.

(65) Op.cit. p.630.

(66) Foakes، p 32.

(67) Foakes، p.30.

(68) Abram. P.110.

(69) خليل مطران، ديوان الخليل، ط3 (بيروت: دار الكتاب العربي، 1967) ص 9.

(70) شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج5، ص 366.

(71) شكري، المرجع نفسه.

(72) د. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004) ص ص 89–90.

(73) شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج5، ص ص 366–367.

(74) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتبة لبنان، 1974) ص ص 371–372.

(75) Preminger، p. 594. . أيضا، انظر، وهبة، ص 372.

(76) عباس محمود العقاد و إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، ط3 (القاهرة: دار الشعب، د ت) ص 120.

(77) د. غالي شكري، شعرنا الحديث: إلى أين؟، ط2 (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1978) ، ص 22.



الشعر العربي المعاصر وتأثره بالأدب الغربي في النقد الأدبي المكتوب بالإنجليزية مجلة الأدب العربي (JAL) أنموذجاً

حسن البنا عز الدين

المقالات التي تمثل عينة هذه الورقة عشر مقالات، كُتبت بين 1983م و2008م، وكتبها بالإنجليزية ستة باحثين، من خمس جنسيات عربية، والسادس من أصل إيراني. والمقالات الراهنة مأخوذة من مجلة الأدب العربي Journal of Arabic Literature التي تصدر عن دار بريل (ليدن، هولندا) منذ 1970م حتى اليوم، وهي تنشر مقالاتها عن الأدب العربي بمختلف أنواعه وأزمانه بالإنجليزية بصفة أساسية، وبالفرنسية والألمانية في حالات قليلة للغاية. وقد صدر منها حتى اليوم 76 عدداً في أربعين مجلداً، وكتب فيها كتاب من أوروبا والولايات المتحدة وبعض البلاد العربية. وهي بهذا تمثل أنموذجاً جيداً للكتابات النقدية عن الأدب العربي بلغات غير العربية، وبأقلام تتوزع بين كتاب وباحثين عرب وغير عرب. أما العرب منهم فقد درس أغلبهم في الغرب، وتخصص في النقد الأدبي والأدب المقارن، أو الآداب الأوروبية والأمريكية. كما تخصص البعض الآخر في الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط، والتي يعد الأدب العربي القديم والحديث واللغة العربية والبلاغة والنقد العربي من بينها.

ويلاحظ أن معظم المقالات التي كتبت عن الشعر العربي المعاصر وترصد علاقته بالأدب الغربي كتبها باحثون عرب وهم مع عناوين مقالاتهم:

1 – عايدة أزوقة، أستاذة أردنية شركسية في قسم اللغة الإنجليزية بالجامعة الأردنية، ولها هنا أربع مقالات.

– «البياتي ووليم بتلر ييتس بوصفهما صانعي أسطور: دراسة مقارنة، (1991م)[1].

– «كسر المألوف في شعر عبدالوهاب البياتي وت. س. إليوت: دراسة مقارنة»، (2001م).

– «فيديريكو جارسيا لوركا وصلاح عبدالصبور بوصفهما مؤلفين للبلاد الحديثة: دراسة مقارنة»، (2005م).

– «ما وراء الشعر بين الشرق والغرب: عبدالوهاب البياتي والمؤلفون الغربيون لما وراء الشعر: دراسة في التوازي [قياس التمثيل]»، (2008م).

2 – محمد عبدالحي، وهو شاعر وباحث سوداني (1914–1989م)، وله مقالتان: «الحدود بلا آلهة: أسطورة النيل الإسلامية لدى الهمشري متأثراً بشلي[2]، دانتي« (1983م).

– «أثر الأنماط المعمارية لدى هكسلي «شبنجلر»[3]/ دانتي [1265– 1321م) في «نهر الرماد لخليل حاوي» (1988م).

3 – زهرة حسين علي، أستاذة بجامعة الكويت في الأدب المقارن، ولها مقالة:

– «جماليات التنافر: أصداء نيتشه[4] وييتس في شعر توفيق صايغ» (1999م).

4 – حسين كاظم، باحث عراقي، درس في إنجلترا والولايات المتحدة، ويعمل في إحدى الجامعات الأمريكية، وله مقالة:

- «إعادة كتابة «الأرض الخراب»»: قصيدة بدر شاكر السياب «في المغرب العربي»، (1999م).

5 - ياسين نوراني، باحث من أصل إيراني، يعمل أستاذاً في إحدى الجامعات الأمريكية، وله مقالة:

- «الحداثة البصرية في شعر عبدالوهاب البياتي» (2001م).

6 - محمد رمضان سلامة، باحث وأستاذ مصري في الأدب المقارن، يعمل أستاذاً في إحدى الجامعات الأمريكية، وله مقالة:

- «مقاطعة الأسطورة: قراءة نانسية[5] لبلانشو[6] والبياتي»، (2002م).

وكما هو واضح فإن معظم هؤلاء الباحثين، إن لم يكن كلهم، مطلع على الشعر العربي في لغته ولغتهم الأصلية وفي اللغة التي أكملوا بها دراساتهم العليا. ومن ثم فإن حساسيتهم له لا سبيل إلى التشكك فيها من حيث المبدأ وهم عادة يكتبون بالإنجليزية في مجلة مثل المجلة الراهنة مقالات عادة ما تكون جزءاً من أطروحاتهم للدكتوراه، أو مقالات كتبوها بعد الدكتوراه كي تحسب لهم من ضمن إنتاجهم العلمي. وهكذا فإن مثل هذه المقالات تقدم لنا وجهة نظر موضوعية تجمع بين ألفة الباحث لموضوع البحث ومادته، وموضوعية ما يكتب بلغة أخرى في دورية علمية ذات سمعة علمية عالية.

كذلك نجد أن أهم الشعراء العرب المعاصرين الذين لفتوا انتباه أصحاب المقالات الراهنة هم السياب والبياتي وصلاح عبدالصبور والهمشري وخليل حاوي وتوفيق صايغ. أما الشخصيات الأدبية والنقدية الغربية التي جعلها الباحثون العشرة موضوع مقارنة وتأثير في الشعراء العرب فكانت في معظمها لشعراء معروفين في الغرب (وأحياناً قليلة لفلاسفة ومفكرين): إليوت

ولوركا وموريس بلانشو ووليم بتلر ييتس وشيلي ودانتي وهكسلي وشبنجلر ونيتشه.

وتتلخص أهم الأسئلة التي يمكن محاولة استخلاص إجاباتها من هذه المقالات جميعاً، وهي الأسئلة التي يمكن أن تثيرها فينا المقالات نفسها في تناولها هذا الموضوع المركزي، فيما يلي:

1 – ما أهم طرق تأثير الشعر الغربي في الشعر العربي المعاصر: سواء أكانت أفكاراً، فلسفات، تكنيكات فنية، أشكالاً بنيوية للقصيدة، صوراً شعرية، معجماً شعرياً، وأسماء شعراء معينين، وفنانين كذلك، مثل بيكاسو وجويا، وفلاسفة ومفكرين أيضاً، كما أشرنا؟

2 – ما أسباب تأثر الشعر العربي المعاصر بالشعر العربي؟

3 – ما أهم النظريات النقدية المعاصرة التي سعى أصحاب المقالات الراهنة إلى تطبيقها في درسهم موضوع تأثر الشعراء العرب بالشعر الغربي؟

4 – كيف يمكن تفسير اختلاف النتائج التي تقدمها المقالات الراهنة عن تلك التي نقع عليها في كتابات أخرى كثيرة بالعربية في الموضوع نفسه تتصل بالاعتراف بتأثير حقيقي للشعر الغربي على الشعر العربي المعاصر من ناحية. وإنكار لهذا التأثير وردة إلى شكليات لا عمق لها؟

5 – إلى أي مدى كان لترجمة بعض القصائد من الشعر الغربي تأثير على الشعر العربي المعاصر، مقارنة بالاطلاع المباشر على الشعر الغربي في لغته الأصلية على يد بعض الشعراء العرب المعاصرين أنفسهم؟

6 – لماذا كان البياتي هو القاسم المشترك الأعظم في هذه المقالات وفي غيرها، يليه عادة السياب وصلاح عبدالصبور؟ وفي المقابل لماذا نجد ت.س إليوت هو أهم شاعر كان له تأثير في الشعراء العرب المعاصرين؟

بطبيعة الحال هذه أسئلة تطرحها المقالات الراهنة. ونطرحها نحن

من واقع قراءتنا لها، ولكن المقام لا يسمح بالإجابة عن كل هذه الأسئلة دفعة واحدة، ومع ذلك فإنها تظل أسئلة مختلفة بصورة أو بأخرى عن تلك التي نجدها في دراسات موازية بالعربية عن الموضوع نفسه، مع الإشارة إلى وجود دراسات ناصعة بالعربية لكتاب مثل جبرا إبراهيم جبرا وسلمى خضراء الجيوسي ولويس عوض حول الموضوع نفسه. ومن ثم يبقى لنا أن نعطي بعض اللمحات عن قراءتنا الخاصة لهذه المقالات، بمعنى أني أركز على ما لفت نظري فيها في حدودها الخاصة، وفي حدودي الخاصة كذلك، إذا جاز التعبير.

لعل أول لمحة وأظهرها في هذه المقالات هي البعد المقارن الذي قامت عليه في محاولاتها التماس التأثير والتأثر بين الشعر الغربي والشعر العربي المعاصر. ولعل مزية هذا البعد أن يضع الشعر العربي المعاصر على خارطة الشعر العالمي، ومن ثم يحفظ للعرب حقهم في زيادة الشعر في تاريخ الإنسانية. ولا شك أن ثمة دراسات استشراقية أو استعرابية أخرى معاصرة تعكف على الشعر العربي الكلاسيكي من المنظور المقارن نفسه، وتحقق النتيجة نفسها بأثر رجعي، والبعد المقارن يتجلى، أول ما يتجلى، في عناوين معظم المقالات تصريحاً وضمنياً، ومن نتائج الدرس المقارن هذا كذلك الكشف عن أبعاد إنسانية وفنية مشتركة بين الشعراء العرب المعاصرين والغربيين.

أما فيما يتصل بالموضوعات التي تناولتها المقالات العشر فقد امتدت، كما يمكن أن يكون قد اتضح من سرد عناوين المقالات، بين الدراسة المقارنة بين شاعرين معينين: لوركا وعبدالصبور في تأليفهما للبالاد الحديثة[8]. وقد سعت صاحبة هذه المقالة إلى الكشف عن تأثير لوركا (1898-1936م)، وخصوصاً في ديوانه، «قصائد (بالاد) غجرية» (1928م) في صلاح عبدالصبور (1931-1981م)، وخصوصاً في ديوانه «الناس في بلادي» (1957م). وقد كشفت في دراستها أن تأثير لوركا على عبدالصبور كان تأثيراً نوعياً (أي من حيث النوع الأدبي) وأسلوبياً، وأن هذا التأثير مكّن

عبدالصبور من التخلي عن ذاتيته الرومانسية الأولية، وأن يدخل شعره في سياق المشكلات الملحة لعصره، وأن يحدث شعره من خلال استخدام أنماط مناسبة للتعبير والتحدث بلغة العصر. وهكذا استطاع عبدالصبور، من خلال لوركا، حسب زعم المؤلفة، أن يطرح قصيدة البالاد الأوروبية الشعبية على الشعر العربي (وقد جدلها مع عناصر من القصص الشعبية المصرية)، ومن ثم مزج بين البالاد والأساليب الشعرية التي طبقها لوركا على البالاد، وذلك من أجل أن يحدث النوع الأدبي، ويستخدمه بوصفه وسيلة للتعبير عن اهتماماته الشعرية. ولتحقيق هدف المقالة، قارنت المؤلفة بين ثلاث قصائد لعبدالصبور، «هجم التتار» و«شنق زهران» و«الناس في بلادي»، وبين قصيدة لوركا، «بالاد عن الحرس المدني». والمؤلفة تورد في سياق مقالتها ما يفيد بأن لوركا أفاد من العناصر الأندلسية التقليدية فيما يتصل بالعناصر البدائية والأسطورية في قصيدته، في حين أفاد في الجوانب «الحضارية» من جونجورا وبودلير والحركات الطليعية، مثل التكعيبية والسريالية، التي كانت تتبرعم في أسبانيا خلال العشرينيات من القرن الماضي.

كذلك الأمر في المقالة التي عالجت طريقة كل من موريس بلانشو والبياتي في التعامل مع الأسطورة أو مقاطعة الأسطورة، على حد تعبير صاحب المقالة في العنوان. وربما نستعرض خلاصة لهذه المقالة الشائقة، وهي تتعلق بموضوع علاقة الكتابة بالموت، وهو موضوع عالجنا بعض جوانبه في سياق الشعر العربي القديم في مقام آخر.

ينطلق محمد رمضان سلامة في هذه المقالة من الفصل الثاني المثير لدرجة الاستفزاز، «الأسطورة مقاطعة»، Myth Interrupted، من كتابه **الجماعة غير الفعالة**، والذي يكرسه صاحبه جين – لوك نانسي لإعادة تعريف العلاقة بين الأسطورة والأدب. ويختبر صاحب المقالة منظور نانسي الجديد من خلال النظر في صياغة كل من عبدالوهاب البياتي وموريس بلانشو

لأسطورة أورفيوس، والفرضية الأساسية هنا هي أنه عندما يعرض الأدب للأسطورة ويقدمها من منظورات متعددة. فهو يفعل هذا ليس من أجل أن يستحضر محتواها أو يحوله من خلال الحرف، وإما يفعل هذا بالأحرى كي يقاطعها (يقطع اطرادها، يعوقها). إن هذا الاكتشاف الجديد لعدم إمكان تتبع الأسطورة «untraceability» يتركنا مع منظور مختلف للأدب بوصفه تلك اللغة التي تشق طريقها عبر الأسطورة وتكشف محدوديتها، وبوصفه لغة تسكن الأسطورة كي تقطع اطرادها وحسب. إن اهتمنام بلانشو بأورفيوس، من ناحية أخرى، على نحو ما ورد في روايته/ قصته **توماس الغامض** (طبعة جديدة مختلفة 1950م) وفي فصله عن «التفاتة أورفيوس Orpheu's Gaze» في كتابه **فضاء الأدب**. ومن ناحية أخرى، إشارة البياتي إلى أورفيوس في ديوانه **الذي يأتي ولا يأتي**، **الحياة في الموت**، **والكتابة على الطين** يموضع (يحول إلى موضوعة) هذا التناول الحر لأسطورة أورفيوس. إن كلاً من البياتي وبلانشو يسلك على ما يبدو سبيلاً مختلفاً في التعامل مع الأسطورة نفسها. ومع ذلك، ليست المسألة مسألة اختيار وإنما مسألة تعديل وتبديل: فكلا الشاعرين يكيِّف ما يختاره من عناصر الأسطورة كي تلبي لديه مطالب بعينها. إن المنطق الذي يربط بين الشاعرين بالنسبة إلى الأسطورة والأدب يعبر عن نفسه، ليس فقط في اختيار الأسطورة نفسها، ولكنهما كذلك يتشاركان في دينهما لهذه المادة الكلاسيكية ويتشاركان، بصورة أكثر أهمية، في إعادة تعريف هذه المادة. إن نقطة الانطلاق بين الاثنين في تناولهما (إعادة تفسيرهما) لأورفيوس هي أن بلانشو ينظر إلى تأثير الموت على الكتابة، في حين أن البياتي يستكشف تأثير الكتابة على الموت.

ولتوضيح هذه النقطة يورد الكاتب في مكان آخر من بحثه زعم نانسي بأن الأسطورة «أصل»، أو على الأقل متعلقة بأصل غير قابل للتفكير فيه. أما الأدب فيستمر بالأسطورة أو يقطع استمرارها، ولكنه لا يربط كل شيء معاً

مثلما تفعل الأسطورة. وطبقاً لنانسي، فإننا نعيش فيما يصفه جورج باتي Bataille بـ «غياب الأسطورة»، أو «أسطورة الأسطورة» وهذا المنطق، إذا تتبعناه إلى الوراء، سيجبرنا على أن ننظر إلى أسطورة مثل أورفيوس، سواء في تناول فيرجيل لها أو أوفيد، بوصفها مقاطعة لأسطوريتها. إن هذا الاكتشاف لعدم إمكان تتبع/ تقصي الأسطورة، على حد تعبير مارسل ديتيين، سيتركنا بالتالي مع منظور مختلف للأدب، كما ذكرنا أعلاه، بوصفه تلك اللغة التي تشق طريقها عبر الأسطورة وتكشف محدوديتها وبوصفه لغة تسكن الأسطورة كي تقطع اطرادها وحسب. لقد أعاد بعض النقاد النظر في العلاقة بين الأسطورة والأدب ورأى أن الأولى/ الأسطورة مخترعة على يد الأخير/ الأدب، إلى الحد الذي أصبحت معه الأسطورة «الآخر» بالنسبة إلى الأدب وهنا يقتبس الكاتب نصاً مهماً لنانسي.

> إن الأدب يقطع اطراد الأسطورة على وجه التحديد إلى المدى الذي لا يأتي معه الأدب إلى نهاية. وهو لا يأتي إلى نهاية في المكان نفسه حيث يمر العمل (الأدبي) من مؤلف إلى قارئ، ومن هذا القارئ إلى قارئ آخر أو مؤلف آخر وهو لا يأتي إلى نهاية في المكان حيث يمر العمل إلى أعمال أخرى لمؤلفين آخرين. وهو لا يأتي إلى نهاية حيث يمر السرد إلى سرود أخرى. وقصيدته إلى قصائد أخرى، وفكرته إلى أفكار أخرى، أو إلى التعليق الذي لا مفر منه للفكرة أو القصيدة.

وهكذا استمر المؤلف في مقالته الماتعة فيعرض لأسطورة أورفيوس لدى بلانشو، حيث يكشف عن أن أورفيوس أصبح لديه قدرة على الاطلاع على سر المعرفة: غوامض الحياة، الموت، إعادة التناسخ والبعث في علم حيث يمارس سحراً فائقاً على سكانه الطبيعيين. كما أن فعل الكتابة يبدأ مع التفاتة

أورفيوس بمعنى أن الكتابة فعل للموت. وهذا الموت ينتج شكلاً للمتخيل، يعد أكثر فتنة من إيريديس/ الأصل، لأنه ينجز الأصل دون إنجازه. وهنا يكمن الغموض في الأدب: أي الإيحاء بإنجاز غير قابل للإنجاز من خلال العدم. وفي عبارة أخرى، الموت هو شرط للأدب كي يكون، وفي الحقيقة شرط للغة في كليتها. ولكي تكون اللغة ممكنة على الإطلاق، فإن الموت/ السلب يظهر بوصفه المقولة الأولى.

وبعد تحليل مطول لهذه الأفكار، يصل المؤلف إلى أسطورة أورفيوس لدى البياتي، حيث الصوت الغائب في شعره يمكن أن يكون أقرب إلى أسطورة الأدب. وعلى غير ما نجد في أورفيوس بلانشو، فإن أورفيوس البياتي ليس في السعي وراء القصيدة لذاتها، ولا هو يضحي بإيريديس من أجل إلهام الليل بما هو ليل، وإنما هو السعي وراء ضوء النهار. إن مغني البياتي أعياه طول الليل، وهو لا يريد أن يرى جوهر عدم جوهريته أو لا شيئيته. إن المطلق لدى الشاعرين يبدو دائماً «تلك الليلة»، والفرق الوحيد بينهما هو أن الأمثولة المعقدة لليل لدى بلانشو تأتي أساساً من سلطة السلب، وتركز على الفشل الضروري للفن، في حين أن الإضاءة الوحيدة لدى البياتي والتي تصبح علامة على قدر الأنا الشعرية هي السعي اليائس والممض للمحة من ضوء وسط الظلام الشامل، حتى إنه يعنون إحدى قصائده بـ «الليل في كل مكان».

وفي هامش مهم هنا، يعرض الكاتب لكتاب فرنسيين آخرين اتكأوا على الليل مثل نرفال وبلزاك وجويا، ومالارميه، وعلى وجه الخصوص، بودلير في أزهار الشر. وهو يربط كذلك بين ليل البياتي وخلفية الليل في الشعر العربي القديم مثل معلقة امرئ القيس. ولكن الكاتب يغفل هنا موضوعاً في غاية الأهمية في الشعر القديم، وهو رعي النجوم.

إن أورفيوس يموت لدى كل من بلانشو والبياتي، فهو ليس إلهاً ممتداً وهو يموت مرتين، أولاً في نزوله، وثانياً في انهياره. ومثل إيريديس، يشهد

أورفيوس موتاً مزدوجاً. ولكن ذلك يحدث لدى بلانشو أكثر منه لدى البياتي، فنظرة أورفيوس، وليس الليل، هي التي تصبح مجازه، وتصبح التفاتته التفاتة إلى حدود الإمكانات، بين النهار والليل، بين الأمكنة وبين الأزمنة على السواء.

فيما يمكن أن يكون ختاماً لمقالة سلامة، يرى أن أسطورة أورفيوس بالنسبة إلى بلانشو وإلى البياتي يمكن أن تكون أمثولة من أجل تعريف الفن، أو يمكن أن توجد ببساط بوصفها أسطورة، لكنها بالنسبة إلينا أرض خصبة لإمكانات متعددة للانعكاس النقدي، أو ربما لفضاء الأدب حيث يصبح الأدب ذلك الذي يناوش استحالة أصله في غياب أي حاضر، وهنا لا مفر من استدعاء تعريف بلانشو للكتابة بوصفها معلومة قبل أن تكتب. فلو أمكن لأثر الكلمة أن يحدد، فإنه يكون بمثابة علامة تشير في حالة كونها مطموسة إلى ما كان، مع ذلك، غير تارك لأثر أبداً. إن كل كتابتنا – بالنسبة إلى أي أحد وإذا جاز التعبير أي كتابة لأي أحد – ستكون هذا: السعي القلق لما لم يكتب أبداً في الحاضر، ولكن في ماض سيأتي.

وبالمثل فإن أسطورة أورفيوس لدى كلا الشاعرين ينبغي أن تمحى/ تطمس قبل أن تكتب، أو حتى تطمس كي تكتب في المقام الأول، وتوجد بوصفها طمساً لكتابتها الخاصة وكتابة طمسها الخاص. إن فعل الغياب هذا يعود بنا إلى الجدل الأصلي المطروح في هذه المقالة، وما نستطيع أن نفعله أن نحاول أن نعطي الأسطورة شكلاً. والأدب يعرض هذا الشكل. إن الأدب يحيا على موت الأسطورة ويسكن ذلك الموت. واللغة الأدبية ذاتية المرجع، غير مكتملة ويمكن أن توصل نفسها وحسب. ومزية الأدب هنا أنه يكتشف لنا محدودية أورفيوس بوصفه أسطورة، وليس جوهر أسطورة أورفيوس. وحيث تتشارك الحدود (المحدودية) نكون مع الآخرين، حيث العراق مع فرنسا، ومصر مع اليونان.. وهذا التشارك ليس تجمعاً وإنما تشارك على مستوى

الثقافة، وهو تشارك لا يطرح إمكانية تذويب الفروق الثقافية وحسب، وإنما يتجاوزها بالمثل. وفي التحليل الأخير، إذا كان ثمة شيء مثل التحليل الأخير، فإن الأدب يصبح مكاناً متميزاً لأنه بوصفه أدباً يمكن أن يقول كل شيء وأي شيء، ويصبح موقع «الحديث مع» أو «الوجود مع» على حد تعبير نانسي، وهذا شيء لا تستطيع الأسطورة أن تفعله، لأن الأسطورة لم يكن فيها أبداً «وجود مع». إن الأسطورة أنطولوجية: فهي تملك ما يكون وتتحدث بلسان حاضر كل هذا الذي يكون لشعب معين، في حين أن اللغة الأدبية بالنسبة لبلانشو والبياتي ليست لغة الحضور، وإنما هي بالأحرى لغة لعرض الحضور، أو لغة تقترح تقديم الحضور. وفي عبارة أخرى، الأسطورة توزع الوجود، لكن الأدب يجمِّعه.

وفي غياب الأسطورة، يمكن للمرء أن يفكر بأن الأدب فن وحيد (يعاني الوحدة) خبرة شخصية، مفرد وصامت مثله مثل التوسل/ الابتهال. غير حقيقي، وفي غياب الأسطورة، يصبح الأدب التعبير الأكثر إفصاحاً عن العالم، نقش حضورنا الجماعي:

ولماذا، يا إلهي، تخلت عنا الكلمات،

وذلك عندما لم تعد معجزة الكاهن ونواح الساحرات أمراً مجدياً؟

[من رواية/ قصة توماس الغامض لبلانشو].

والأمر نفسه يتجلى في المقالات التي تناول البياتي وإليوت وعلاقتهما بكسر المألوف في الشعر، والبياتي وييتس بوصفهما صانعين للأسطورة، وإعادة السياب كتابة الأرض الخراب في قصيدته، بعنوان «في المغرب الغربي»، وجماليات التنافر: أصداء نيتشه وييتس في شعر توفيق صايغ. وفي الوقت نفسه ذهب باقي المقالات إلى معالجة ما وراء الشعر بين الشرق والغرب مع التركيز على البياتي، أو التركيز على البياتي نفسه في موضوع الحداثة البصرية في شعره، أو معالجة أسطورة النيل الإسلامية بين شلي ودانتي والشاعر المصري

محمد الهمشري (1909–1938م)، أو تأثير الأنماط المعمارية لدى هكسلي/ شبنجلر/ دانتي على ديوان نهر الرماد لخليل حاوي.

ولنأخذ مثالاً ثالثاً من مقالة حسين كاظم، «إعادة كتابة «الأرض الخراب» لبدر شاكر السياب في قصيدته «في المغرب العربي» (1999م)» فعلى الرغم مما يوحي به العنوان من شبهة تقليد الشاعر العربي لنظيره الغربي، فإن كاظماً ينطلق في تحليل قصيدة السياب من فكرة الاستعمار (الكولونيالية) التي شغلت كلاً من السياب وإليوت، سواء في القصيدتين المذكورتين، أو في بعض كتاباتهم النقدية المأثورة عنهما.

إن الكولونيالية يفترض فيها بشكل عام أن تشير على احتلال أرض ما، وما يستتبع ذلك من استغلال واستيطان، ومثل هذا التعريف يجنح إلى اختزال عملية شديدة التعقيد والشمولية إلى مجرد نضال وكفاح عن الأرض. ويلاحظ إدوارد سعيد [في كتابه الاستشراق]، «أن الكفاح من أجل الأرض جزء من ذلك التاريخ [الإنساني]، وكذلك الأمر فيما يتصل بالمعنى التاريخي والاجتماعي. إن مهمة الباحث النقدي ألا يفصل بين كفاح وآخر، ولكن أن يصل بينهما، على الرغم من التضاد بين المادية الغالبة على الأول والرهافة الظاهرة على الآخر». وقياساً على كلام سعيد فإن إليك بومر يصف الكولونيالية بما هي مشروع «مجازي وخرائطي» وقد دفعت هذه الصلة العميقة بين الخرائطي والمجازي ت. س. إليوت إلى ملاحظة مهمة في سياق كلامه عن وظيفة المراجعة الأدبية، التي يراها في «التماس استقلالية الأدب ولا نفعيته، وفي الوقت نفسه الكشف عن علاقات الأدب – ليس بـ «الحياة»، بوصفها شيئاً مقابلاً للأدب، وإنما لكل الأنشطة الأخرى، التي هي، إلى جانب الأدب، من مكونات الحياة».

وفي هذا السياق يرى كاظم أن دراسته محاولاً لإبراز علاقات الأعمال الأدبية، وبخاصة قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت، وقصيدة السياب، «في المغرب العربي»، بالأنشطة الأخرى، وبخاصة الكولونيالية، والتي كان لها

تأثير عميق ومستمر على التاريخين الأوروبي والعربي على السواء. ويرى كاظم أن التبصر المهم لإليوت هنا هو أن ثمة جوانب أخرى سوى الخرائطية قابلة للاستعمار. وهنا يلفت الباحث النظر إلى أن استعمارية «الأرض الخراب» (وهي قصيدة يدل عنوانها على التعادل بين المجازي والخرائطي) يمكن أن ترى ماثلة. في استعمارية إليوت للفضاء الأسطوري، من بين أشياء أخرى، لـ «الشرق الأدنى». إن هذه الكولونيالية يدعمها سعي واعٍ بالتجديد الذاتي من قبل المستعمر. وقد كتب إليوت أن «إمكانية كل أدب لتجديد نفسه، في طريقه نحو نشاط إبداعي جديد، وتحقيق اكتشافات جديدة في استخدام الكلمات، يعتمد على مقدرته على تلقي تأثيرات من خارجه واستيعاب هذه التأثيرات». ويدافع الكاتب عن إليوت في هذا السياق وذلك فيما يتعلق بما هو معروف عن إليوت من وقوفه إلى جانب الإمبراطوريات ورجعيته المعهودة عنه، كما في كتابه، **دفاع عن الثقافة**، على سبيل المثال. وفي الوقت نفسه، يزعم الكاتب أن ثمة مسافات ثقافية للعالم اللاغربي، وهو يلحق هذه المسافات بالفضاء الأوروبي. وفي حين أن التحرر من الكولونيالية يحدث مع خروج آخر جندي عن الأرض المستعمرة، فإن التحرر من كولونيالية المعاني أكثر إشكالاً في تأثيره. وعلى الرغم من الصعوبات، فإن شعراء عرباً مختلفين قد أخذوا على عاتقهم هذه المهمة.

وتعد قصيدة السياب «في المغرب العربي» من المحاولات الأولى والرهيفة في هذا السياق وذلك في نظرها إلى قصيدة إليوت، «الأرض الخراب». قصيدة السياب تقع ضمن ما يسمى أدب المقاومة. والسياب نفسه يرى أن قصيدة «الأرض الخراب» (وخصوصاً في الجزء الأول منها، «دفن الموتى»)، هجاء للحضارة الغربية، وهو ما يبرر نغمة الهجاء والسخرية في قصيدة السياب نفسها، وهي نغمة تبدو في العنوان نفسه كذلك، من حيث يفسره المؤلف بأنه يمكن أن يشير إلى غروب العرب في منتصف الخمسينيات، وهو تفسير يشجع عليه إهداء القصيدة إلى المجاهد الجزائري مصالي الحاج

(1898–1974م). وهكذا يمضي الكاتب في تفسير قصيدة السياب، مشيراً إلى انتشار رمزية الظل فيها، ويرى أن موتيف الظل هذا أخذه السياب من إليوت في «الأرض الخراب»، وإن كان يرى أن مصدراً آخر للظل لدى السياب يمكن أن يكون قصيدة إديس سيتويل، «الشاب سيمبلتون المسكين». كذلك يشير المؤلف إلى تكرار «بلا» في قصيدة السياب، وأنها يمكن أن تكون صدى لإليوت الذي يستخدمها بشكل واضح في قصيدة أخرى له، «الرجال الجُوَّف». كما يشير إلى أن ترجمة عنوان قصيدة إليوت بـ «الأرض الخراب»، على يد المترجمين العرب، ومن بينهم السياب نفسه، قد جنح بمعنى الخراب إلى الدلالة المادية أكثر منها الروحية. وهو يرى ذلك واضحاً في بعض سطور قصيدة السياب نفسه. كما يرى الكاتب أن البياتي في بعض مقاطع قصيدته تلك تأثر بلوركا في قصيدته عن الحرس المدني الأسباني.

الهوامش

(1) وليم بتلر ييتس (1865–1939م)، كان شاعراً أيرلندياً، وكاتباً درامياً، ومن أهم الشخصيات الأدبية في القرن العشرين، حصل على جائزة نوبل في الآداب في 1923م.

(2) شلي، بيرسي بيش (1792–1822م)، واحد من أشهر الشعراء الرومانسيين الإنجليز، جرب العديد من الأنماط الأدبية، وظل له تأثير قوي على العديد من الكتّاب اللاحقين وبخاصة روبرت براونينج، وآلجرنون تشارلز، وسوينبرن ووليم بتلر ييتس، وجورج برنارد شو، وتوماس هاردي.

(3) ألدوس ليونادر هكسلي (1894–1963م)، كان من أكثر المؤلفين الذين اتسمت حياتهم الأدبية بالتنوع في عصره، حرر مجلة شعر أكسفورد، ونشر ثلاث مجموعات من الشعر وكتاباً يتضمن قصصاً كثيرة، وذلك قبل أن يبدأ سلسلة من الروايات الطريفة ذات المستوى الرفيع، والتي كانت سبباً في شهرته، وهذه الكتب تحمل هجوماً على المجتمع الإنجليزي في العشرينيات من القرن العشرين، كما أن الشخصيات في رواية إظهار الوجه الآخر تدور حول هكسلي وأصدقائه. كان هكسلي يعتقد أن العلم يدمر الإنسان، والقيم السياسية أيضاً، قد

عبر هكسلي عن هذا القلق في روايته التي تحمل هجوماً على المجتمع تحت اسم عالم جديد شجاع (1932م)، وهذا الكتاب الشهير يصف مجتمعاً استبدادياً، لا يعطي لكرامة الفرد حقها من التقدير، ويقدس العلم والآلات، وُلد هكسلي في جودالمنج بمقاطعة سري، ثم نزح إلى الولايات المتحدة في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين وقضى بقية حياته هناك.

(4) شبنجلر (1880-1936م)، مؤرخ ألماني وفيلسوف اهتم بالرياضة والعلم والفن. معروف بكتابه أفول الغرب ونظريته الدورية في نشأة الحضارات وازدهارها وأفولها.

(5) نيتشه، فريدريك (1844-1900م)، فيلسوف ألماني وشاعر، وعالم كلاسيكي، تأثر به كثير من الفلاسفة والكتّاب وعلماء النفس في القرن العشرين تأثراً شديداً.

(6) جين - لوك نانسي:

Jean-Luc Nancy (born July 26، 1940، Paris، France) is a French philosopher.

Nancy's first book، published in 1973، was Le titre de la lettre (The Title of the Letter، 1992)، a reading of the work of French psychoanalyst Jacques Lacan، written in collaboration with Philippe Lacoue-Labarthe. Nancy is the author of works on many thinkers، including La remarque spéculative in 1973 (The Speculative Remark، 2001) on G.W.F. Hegel، Le Discours de la syncope (1976) and L'Impératif catégorique (1983) on Immanuel Kant، Ego sum (1979) on René Descartes، and Le Partage des voix (1982) on Martin Heidegger. In Adition to Le titre، Nancy Collaborated with Lacoue-Labarthe on serveral other books and articles. Major influences include Jacques Derrida، Georges Bataille، Maurice Blanchot an Friedich Nitzesche.

La Communauté désoeuvrée Paris: Christian Bourgois، 1983. The Inoperative Community، Minneapolis: University of Minnesota Press، 1991.

(7) موريس بلانشو (1907-2003م)، كان كاتباً وفيلسوفاً ومنظِّراً أدبياً فرنسياً. كان لعمله تأثير قوي على المنظِّرين الأدبيين في مرحلة ما بعد البنيوية مثل جاك ديريدا.

(8) البالاد أغنية شعبية أو قصيدة مروية شفاهة تتحدث بطريقة مباشرة ودرامية عن بعض القصص الشعبية المستندة على حوادث مأساوية في التاريخ المحلي أو الخرافة المحلية. والقصة تروى بطريقة بسيطة، وغير شخصية، وغالباً ما تتضمن حواراً مفعماً بالحيوية، وعادة ما تكون البالاد في شكل رباعية، ذات قواف متبادلة بين البيت الأول والثالث والثاني والرابع، وتأخذ أشكالاً أخرى في التقفية وعدد الأبيات. وقد ظهرت في أوروبا في أواخر القررون الوسطى، وازدهرت على نحو خاص بقوة في سكوتلاندا منذ القرن 15 فصاعداً. ومنذ القرن 18، قام شعراء مثقفون من خارج تقليد الأغنية الشعبية - من مثل كولردج وجوته - بكتابة قصائد على شكل البالاد من حيث الشكل والأسلوب: وتعد قصيدة كولردج «صقيع Rime البحار القديم» (1798) مثالاً نموذجياً في هذا السياق.

(9) أورفيوس (باليونانية: Orpweuçc، تُنطق/ artias أو/ orfus: s/ بالإنكليزية) هو موسيقي في الأساطير الإغريقية والرومانية، كانت موسيقى صوته وقيثارته - حسب زعمهم - من

العذوبة بحيث كانت تتبعه الحيوانات والأشجار والأحجار، وتتوقف الأنهار عن الجريان كي تستمع إليه. وأمه كانت إلهة الغناء كاليوب – كما يزعمون – ووالده الرحالة أوياجروس أو الإله أبولو كما تقول الأسطورة.

انضم أورفيوس إلى الأركونوت في سعيهم الحثيث للحصول على الجزة الذهبية، وتزوج فيما بعد من يوريديس التي أحبها بشغف، وبعد موتها توجه أورفيوس إلى العالم السفلي كي يعيدها. وخلبت موسيقاه لب هادس وبرسفونه حاكمي العالم السفلي، وسمحا ليوريديس بالمغادرة، ولكنهما حذرا أورفيوس من أن يلتفت إليهما وهما في طريقهما إلى الأرض، ولكنه سرعان ما التفت إليها فاختفت.

المقالات التي اعتمد عليها البحث:

1- **Metapoetry between East and West: ¸Abd al-Wahhāb al-Bayāti and**
2- **the Western Composers of Metapoetry—A Study in Analogies**
Author: Azouqa, Aida O.
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 39, Number 1, 2008 , pp. 38-71(34).**

3- **Federico García Lorca and Sal āh 'Abd al-Sab ūr as Composers of Modern Ballads: A Comparative Study**
Author: Azouqa, Aida O.
Source: *Journal of Arabic Literature*, Volume 36, Number 2, 2005 , pp. 188-223(36)

4- **THE INTERRUPTION OF MYTH: A NANCIAN READING OF BLANCHOT AND AL-BAYATI**
Author: Salama M.R.
Source *Journal of Arabic Literature*, **Volume 33, Number 3, 2002 , pp. 248-286(39).**

5- **Visual Modernism in the Poetry of 'Abd Al-Wahhab Al-Bayati**
Author: Noorani, Yaseen
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 32, Number 3, 2001 , pp. 239-255(17).**

6- **Defamiliarization in the Poetry of 'Abd Al-Wahhāb Al-Bayāti and T. S. Eliot: a Comparative Study**
Author: *Azouqa, Aida O.*
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 32, Number 2, 2001, pp. 167-208 (42).**

7- **Al-Bayyati and W.B. Yeats as Mythmakers: a Comparative Study**
Author: Azouqa, Aida
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 30, Number 3, 1999 , pp. 258-290(33).**

8- **Godless Immortality: Al-Hamshari's Shelley, Dante and Islamic Nile Legend**
Author: Mohammed Abdel Hai.
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 14, Number 1, 1983 , pp. 48-59(12).**

9- **Huxley/Spengler/Dante's Architectural Pattern in Hāwī's Nahr Al-Ramād:1**
Author: Abdul-Hai, Mohammed

Source *Journal of Arabic Literature*, **Volume 19, Number 2, 1988 , pp. 149-161(13).**

10- **The Aesthetics of Dissonance: Echoes of Nietzsche and Yeats in Tawfiq Sayigh's Poetry**
Author: Hussein Ali, Zahra A.
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 30, Number 1, 1999 , pp. 1-32(32).**

11- **Rewriting the Waste Land: Badr Shākir Al-Sayyāb's "Fī Al-Maghrib Al-Arabī"**
Author: Kadhim, Hussein N.
Source: *Journal of Arabic Literature*, **Volume 30, Number 2, 1999 , pp. 128-170(43).**

مجادلة الصوت والصورة
واقع الشعر العربي الرقمي ومستقبله

أسامة محمد البحيري

– 1 –

المرحلة الشفاهية :

تفاعل الشعر العربي – على امتداد تاريخه واختلاف عصوره – مع الظروف السياسية ، والاجتماعية ، والدينية التي فرضت نفسها على بيئاته المختلفة ، واستجاب للتحديات الحضارية التي أحاطت بمراحله الانتقالية المفصلية بالنظر إلى وسائل توصيله وقنواته الاتصالية ، وهي :

1 – المرحلة الشفاهية .

2 – المرحلة الكتابية الورقية .

3 – المرحلة الرقمية الالكترونية .

في بدايات المرحلة الشفاهية اكتسب الشعر العربي على لسان الكهنة مسحة تقديسية «استمدها من أصله الديني، ومن بقايا ارتباطه بالغيب ومخلوقاته الأثيرية – من ملائكة وجن وشياطين – التي أضفت على الشعر نفسه صفة التقديس». وتبوأ الشاعر مكانة عظيمة في قبيلته ، لارتباط إبداعه

الشعري بالدفاع عن القبيلة ، وتسجيل مآثرها ، ونشر أمجادها في كل مكان ، بسبب ذيوع الشعر وانتشاره عند العرب .

وقد ساعدت الخواص الإيقاعية للشعر العربي ، وارتباطه بالإنشاد – منذ بداياته الشفاهية – في ذيوعه وانتشاره ، وتثبيت حفظه في الذاكرة العربية، وقد قيل : «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره»[2].

وتواتر إنشاد الشعر في مضارب القبائل وخيامها، وفي مجالس سمرهم واجتماعاتهم وترحالهم ، وفي الأسواق المنتشرة في حواضر الجزيرة العربية ، وفي الوفادة على ملوك المناذرة في العراق، وملوك الغساسنة في الشام[3].

وكان الشاعر المنشد يتعمد لفت الانتباه باستخدام مؤثرات بصرية في زيه، وطريقة لبسه، فكان الشعراء يلبسون الوشي، والمقطعات، والأردية السود ، وكل ثوب مشهر[4].

وكانوا – بحكم خبرتهم الإنشادية المتوارثة – يجذبون انتباه السامعين، ويسيطرون على مشاعرهم بحسن إلقائهم ، وجودة إنشائهم ، «وكان المنشد يعتمد في غنائه على نبرات القوافي الشعرية، ومخارج الحروف ، وموسيقية الألفاظ، مترنما بأحرف الترنم، تاركا لحروف المد حقها في اللفظ والأداء، ملاحظا المعاني الدقيقة في نبرات الصوت، وجهره، وهمساته الناعمة، متحمسا عند مواضع الحماسة، مستعطفا في مواضع الاستعطاف، متمشيا مع صور المعاني التي أرادها الشاعر في قصيدته، لاسيما أن لكل لفظ من ألفاظ العربية نبرة خاصة تدفع المنشد لرفع صوته في بعض الأماكن، وخفضه في أماكن أخرى ، تارة بحكم اللفظ ، وطورا بحكم المعنى»[5].

وكذلك ارتبط الشعر العربي – في مرحلته الشفاهية – بالغناء ارتباطا وثيقا أضفى عليه السمات الغنائية الوجدانية من عدة نواح شكلية ودلالية :

«1 – الشعر الجاهلي بدأ شعر مقطوعات قصيرة لا تتجاوز عشرة أبيات تعالج موضوعا واحدا ، وهي بذلك تكون مهيأة للغناء وصالحة له .

2 – الشعر الجاهلي شعر ذاتي يصدر عن عواطف الشاعر ووجدانه ، ويغني فيه انفعالاته وأحاسيسه ، آماله وآلامه ، انتصاراته وخيباته في أحزانه وأفراحه ، وفي غزله وفخره ، وفي حربه وسلمه ، وهو على هذا الصعيد يتمتع بالصدق العاطفي والفني إلى درجة البراءة .

3 – الشعر الجاهلي يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقا التي تتمثل في أوزانه وقوافيه، وفي الإيقاعات الداخلية للقصيدة .

وليس الغناء سوى التطريب بالشعر تعبيرا عن الحالات العاطفية والانفعالية التي تجتاح المرء في لحظات مضطربة ، ذلك أن هذه العواطف ليست ثابتة ، بل هي مضطربة في أحيان كثيرة ، وتستعين بالغناء لاستنفاد ما يشعر به المرء من المعاني التي لا تستطيع اللغة العادية أن تفي بها أو توحي بها ، فكيف الجاهليون أشعارهم لتناسب الغناء ، فكان الوزن عاملا مساعدا»(6) .

واستمرت صلة الشعر العربي – في مرحلته الشفاهية – بالغناء في العصر الأموي، وبخاصة في بيئة الحجاز التي أثرت تأثيرا كبيرا في شكل الشعر العربي ، وإيقاعاته ، وموضوعاته ، و طبعت الشعر «بطوابع حضارية أثرت في الحس والشعور ، كما أثرت في عمل الشعر نفسه عن طريق فن الغناء ونظريته الجديدة . ولعل من أهم ما يلاحظ بصدد هذا الفن أنه أحال شعر الحجازيين إلى ما يشبه أن يكون عملا مشتركا بين الشعراء وبين المغنيات والمغنين ، إذ كان الشاعر ينظم شعره ، ثم يعرضه على من حوله من المغنين والمغنيات ليغنوا به ، فكانوا يحورون فيه حتى يتلاءم مع ألحانهم وأنغامهم . وإذن فالشعر لم يعد في الحجاز عملا مستقلا يقوم به الشاعر ، بل أصبح عملا يعتمد على عمل آخر، أو قل: أصبح فنا يعتمد اعتمادا على فن الغناء وألحانه وأنغامه ، وهو فن كان ينهض به الموالي من المغنين والمغنيات ... فالحجاز في هذا العصر الأموي كان

مسرحا لشعر غنائي تام يقوم على وصف قصة الحب من جهة كما يقوم على الصلة الدقيقة بالغناء وألحانه من جهة أخرى ، فهو شعر قيل ليغنى ، وليصحب بالعزف والضرب على الآلات الموسيقية»[7].

واستمرت هذه الصلة الوثيقة بين الشعر العربي والغناء في عصوره المتتابعة ، وفي بيئاته المتنوعة ، مع اختلاف اتجاهات التأثير والتأثر بينهما صعودا في الأشكال الشعرية التي اعتمدت على الموسيقا بصفة أساسية كالموشحات ، وهبوطا في غيرها من الأشكال الشعرية .

وعلى ذلك ، فإن المرحلة الشفاهية في تاريخ الشعر العربي شهدت تزاوجا وثيقا بين الحرف وبين المؤثرات الإيقاعية والموسيقية الصوتية التي كفلت للحرف تأثيرا واسعا ، وتثبيتا دائما في الذاكرة الجمعية. وكان يتم اللجوء أحيانا إلى بعض المؤثرات البصرية والحركية من جانب المبدع (لزي وطريقة اللبس) ، أو الوسيط الناقل للإبداع (الحركة الجسمية للمنشد والمغني)، أو في السياق المحيط بالعملية الإبداعية (استخدام الآلات الموسيقية ، والرقص) ليحقق الحرف دوره المأمول، ويتم للنص تحققه المكتمل .

– 2 –

المرحلة الكتابية الورقية :

انتقل الشعر العربي إلى المرحلة الكتابية مستصحبا إرثا كبيرا من المرحلة الشفاهية. هذا الإرث يعول على التحقق الصوتي، والاهتمام بالإيقاع، والإفادة من كل ما يقوي الذاكرة؛ لأن الثقافة الشفاهية تخاطب أذن المتلقي في المقام الأول، على عكس الثقافة الكتابية التي تهدف إلى الاستحواذ على عين المتلقي، وإدراك النص إدراكا بصريا يشمل المتن الحرفي، والعتبات والهوامش التصويرية[8].

ولعل التقابلات بين الإرث الشفاهي والوعي النصي ، أو بين ثقافة الأذن

الإيقاعية ، وثقافة العين التصويرية هي التي وقفت وراء تفجر المعارك الكبرى في تاريخ الشعر العربي ؛كالمعركة الشعرية والنقدية بين أنصار البحتري، وبين أنصار أبي تمام . فالبحتري وأتباعه يمثلون التيار المحافظ على الإرث الشفاهي المتمثل في عذوبة اللفظ ، وتخير لذيذ الوزن ، ووضوح الصورة، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وهو ما يعرف بـ «عمود الشعر».

وأصحاب أبي تمام يراهنون على محاولة الخروج من الموروث الشفاهي، بالتقليل من الاعتماد على الخصائص الإيقاعية ، وإن أدى ذلك إلى وعورة اللفظ ، وقلق القوافي ، وعمق المعاني ، والغوص وراء شواردها ؛ لحث المتلقي على إعمال عقله ، وإتعاب ذهنه في تلقي الإبداع الشعري .

ولذلك ووجه أبو تمام بمقولات ظل يرددها المحافظون على الإرث الشفاهي في الشعر العربي حتى وقتنا الحاضر ، مثل : «ألا تقول ما يفهم»؟ ، و«إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل».

وقد لخص الآمدي في «الموازنة» آراء الفريقين، وخصائص المذهبين (مذهب المحافظين على الإرث الشفاهي وعمود الشعر العربي، ومذهب المتطلعين إلى هيمنة الوعي البصري ، والثقافة الكتابية) ، فقال: «البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام... وأبو تمام شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ويستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»[9].

وحسمت المعركة لصالح فريق المحافظين على خصائص الموروث الشفاهي، وحرم الشعر العربي من الإفادة الكاملة من إمكانات المرحلة الكتابية التي تعتمد على التجسد البصري للنص، والإفادة من تحاور الصوت والصورة، وإبداع نص مبني على التشكيل البصري ، والتراسل بين الفنون .

وعانت الصورة – في الإبداع الشعري العربي – تاريخا طويلا من المنع، والحجب ، والإقصاء ، واحتل الحرف – إنشادا وكتابة – ساحة الإبداع، متجليا في واجهة المشهد الشعري ، ومهيمنا على اتجاهاته المختلفة .

ووجدت الصورة –في أحيان قليلة– متنفسا لها في خلفية الإبداع ، أو في هامشه ، أو في عتبات النصوص(10).

ومع أن معظم الشعراء العرب – قديما وحديثا – لم يحاولوا توظيف اللوحات التشكيلية بصورة مباشرة في فضاء النص الشعري ، ولم يفيدوا من آليات التشكيل البصري المبنية على المزج بين أيقونات فنية تنتمي إلى مجالات إبداعية متغايرة في الأداة ، متفقة في هدف التخييل والتصوير . إلا أن الشعر العربي – في عصوره المتتابعة – عرف القصيدة التصويرية المتفجرة من تجربة مباشرة مع الفن التشكيلي (النحت – الرسم – الزخارف والنقوش – العمارة)، مثل :

سينية أبي نواس التي يصف فيها النقوش الفارسية على كؤوس الخمر(11).

وسينية البحتري التي يصف فيها إيوان كسرى بالمدائن ، وما نقش عليه من رسوم المعارك الحربية بين الفرس والروم(12).

وميمية المتنبي التي يصف فيها الزخارف والصور الطبيعية التي تزين خيمة سيف الدولة الحمداني(13).

وعينية ابن هذيل الأندلسي التي يصف فيها تماثيل الأسود المرمرية في قصر المنصور بن أبي عامر في ضاحية الزاهرة بشرقي قرطبة(14).

ورائية ابن حمديس الصقلي التي يصف فيها تماثيل الأسود، وهي تقذف الماء من أفواهها ، حول بركة قصر المتوكل بن أعلى الناس بإفريقية(15).

ورائية أحمد شوقي في وصف تمثال أبي الهول بجوار أهرامات الجيزة(16).

وضادية أحمد شوقي في وصف قصر أنس الوجود بمدينة أسوان(17).

تلك القصائد تمثل الوعي الشعري الكلاسيكي في التعامل مع الفنون التصويرية ، انطلاقا من إرث وصفي عريق ومستقر ، يهدف إلى تصوير الأبعاد الخارجية للعمل الفني الموصوف ، والإلمام بدقائقه التشكيلية ، من خلال محاولة المزاوجة بين الموهبة الإبداعية، وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بصرية قوية ومؤثرة . وفي بعض الأحيان نلمس الحرص على تصوير انفعالات المبدع بتفاصيل العمل الفني التي استرعت اهتمامه ، أو كانت مرآة عاكسة لبعض حالاته النفسية والمزاجية ، وقد يوظف الشاعر – في قصيدته – بعض تفاصيل العمل الفني التصويري في تقديم جانب من رؤيته للكون ، والحياة، والناس.

وتفاعل عدد من شعراء التفعيلة الكبار مع لوحات الفن التشكيلي المشهورة ، واستلهموا من أصدائها بعض قصائدهم التي ابتعدت عن الوصف الخارجي المباشر لمكونات اللوحة التشكيلية ، وحاولوا فيها تحقيق المتعة الجمالية من خلال التفاعل الخلاق بين الفنون ، وتعمد المزج بين الأدوات الإبداعية المختلفة ، والخروج من أسر الانفعال الآني المباشر ، وتقديم رؤية عميقة وممتدة تقوم على تضافر الأدوات التشكيلية اللغوية والتصويرية. مثل :

قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي «آيات من سورة اللون» التي استوحاها من بعض لوحات الفنانين المصريين :سيف وانلي ، وعدلي رزق الله(18).

وقصيدته «جيرنيكا أو الساعة الخامسة» من ديوانه «كائنات مملكة الليل» التي استلهمها من لوحة «الجيرنيكا» للفنان العالمي «بابلو بيكاسو». والجيرنيكا قرية إسبانية دمرتها القوات الفاشية في أثناء الحرب الأهلية الإسبانية في ثلاثينيات القرن العشرين ، وهي تصور وحشية الحرب ومآسيها في كل مكان وزمان .

وكذلك استوحى الشاعر « حميد سعيد» اللوحة نفسها في قصيدته التي سماها « محاولة إعادة رسم الجيرنيكا»(19).

وتفاعل الشاعر «سعدي يوسف» مع تفاصيل جدارية الرسام العراقي «فائق حسن«، وأبدع قصيدته التي سماها «تحت جدارية فائق حسن»، وعنون بها أحد دواوينه الشعرية(20).

ومع اختراق شعراء التفعيلة لكثير من قواعد الشعر العمودي ، إلا أنهم حافظوا على مركزية الحرف، وهيمنة الكتابة الشعرية على مساحات المتن والهامش في القصائد والدواوين. و لم يحاولوا نشر اللوحات التشكيلية التي استلهموها مع القصائد التي أبدعوها ؛ فافتقد المتلقي متعة تذوق التشكيل البصري عبر محاورة الحرف والصورة .

ويعد الدكتور أحمد زكي أبو شادي (1892–1955) – رائد جماعة أبوللو ، ومؤسس مجلتها – أول شاعر عربي يمزج في إبداعاته الشعرية بين وسائط لغوية (المتن الكتابي) ووسائط غير لغوية (اللوحة التشكيلية)، من خلال سلسلة قصائده التي سماها «شعر التصوير»، ونشرها في مجلة «أبوللو «بين عامي (1932–1934م)، متأثرا بقراءاته في الشعر الإنجليزي .

ودعا غيره من الشعراء إلى تجربة هذا اللون الشعري الجديد ، فاستجاب له من شعراء أبوللو الشاعر إسماعيل سري الدهشان في قصيدته «الصائدة المتجردة»(21) التي استوحاها من صورة فوتوغرافية لحسناء تقف على الشاطئ بلباس البحر، ويصل الماء إلى ركبتيها ، ونشر الصورة الفوتوغرافية مع القصيدة.

ونشر الشاعر أحمد مخيمر قصيدته «ملاك أم شيطان؟»(22) التي استوحاها من لوحة تشكيلية للرسام الفرنسي «ماناسيه»، وأرفق صورة اللوحة مع القصيدة .

جمع أحمد زكي أبو شادي في تعريف «شعر التصوير» بين السرد الشعري ، واللوحة التصويرية فقال: «أمثلة معتدلة من النظم الحر الجامع بين الشعر القصصي وشعر التصوير».

ودافع عن اتجاهه التجديدي الذي يفتح أفقا جديدا للشعر العربي ، يفيد من الفنون التشكيلية ، وآليات السرد ، ويقلل من الإغراق الزائد في المد العاطفي ، فقال : «كأن الشعر وقف على التصوير العاطفي وحده ، وليس له أن يصور المظاهر الفنية في الكائنات والأشياء ، ولا أن يجسم الأخيلة الفنية التي هي بمثابة حقائق للشاعر ، وإن كانت عدما أو وهما لغيره»(23).

بلغت قصائد «شعر التصوير» التي نشرها «أبو شادي» سبع عشرة قصيدة ، ونشر اللوحات التصويرية التي استوحاها في قصائده، ووصف تكويناتها اللونية والتشكيلية .

ويغلب على القصائد الوصف التوضيحي المباشر لتفاصيل الصور المنشورة، وتهيمن عليها العواطف والأحاسيس التي تتواءم مع الاتجاه الوجداني الذي غلب على شعراء أبوللو ، كقصائد: (المساء في الصحراء – في الواحة – ملاك أم شيطان) .

واستلهم «أبو شادي» في بعض القصائد موضوعات من التاريخ المصري القديم ، كقصائد : (نفرتيتي والمثال – في المعبد – أوزوريس والتابوت – إيزيس والطفل الأمير – إيزيس تغادر بيبلوس – موسى في اليم).

واستوحى بعض القصائد من الأساطير الإغريقية، مثل: (زيوس ويوروبا – أفروديت وأدونيس – بلوتو وبرسفون – أبوللو ودفني).

واستلهم قصيدة واحدة من قصص العهد القديم، وهي (إيليا وصموئيل).

وإذا تتبعنا بنية القصيدة في «شعر التصوير»، نجد أن الشاعر يحرص

على البدء باللوحة التصويرية في أعلى الصفحة ، ثم تأتي أبيات القصيدة في أسفل اللوحة ، وجميعها من الشعر العمودي ذي القافية الموحدة .فيبدأ المتلقي بالتعرف على مكونات اللوحة التشكيلية ، ثم ينتقل إلى متن القصيدة الشعرية، ثم يردد النظر بينهما مقارنا بين تفاصيل الصورة في اللوحة التشكيلية، وانعكاساتها الوصفية في القصيدة الشعرية .

ففي أول قصيدة في سلسلة «شعر التصوير» (المساء في الصحراء) تصور اللوحة المنشورة معها منظرا صحراويا ، تظهر في خلفيته كثبان رملية رمادية تميل إلى الخضرة الغامقة ، ويظهر في صدر اللوحة جمل يمسك بزمامه رجل عربي يرتدي بردة بيضاء ، ويجلس أمامهما ثلاثة أعراب يجلسون القرفصاء حول مجمرة يتصاعد منها الدخان .

وتحت اللوحة التشكيلية جاءت القصيدة تصف تفاصيل اللوحة في ثمانية عشر بيتا من البحر الطويل ، ومطلعها :

دنا الليل والصحراء في روعة له وإن لمحت راحة وسكون(24)

وإذا نظرنا في مجمل القصائد التي نشرها أحمد زكي أبو شادي في سلسلة «شعر التصوير»، وجدناها تعكس نفسا شعريا فاترا ، وموهبة فقيرة تقصر عن اللحاق بدعوته الرائدة إلى التجديد في الشعر العربي ، من خلال مزج فن الرسم مع فن الشعر ، «لقد أوجد مناخ التجديد ، وبشر به بحماس وهمة لا نظير لهما ، ولكن موهبته في الابتكار ، وريادة الآفاق المجهولة قد فاقت موهبته الشعرية الفقيرة إلى حد مأساوي مؤلم . فامتزج في شعره الغزير المتسرع قدر هائل من الفكر ، والعلم ، والتصوف ، والفلسفة ، جعله – في الغالب الأعم – نظما خاليا من كل أثر لسحر الشعر ، وصدقه، وتصويره ، وتعبيره عن الذات. حتى ليندر أن تجد في دواوينه الكثيرة بيتا واحدا يمكن أن يتسلل إلى القلب ، ويؤثر فيه بنغمة شجية ، أو صورة موحية .

لقد كان أحمد زكي أبو شادي شاعرا مرحليا ، لم يتعد عمره الفني عمره الزمني. من أولئك المنظرين الذين يتقنون كتابة البيانات ، ووضع المشروعات الكبيرة ، ويخفقون في تحقيقها في إنتاجهم الشعري . ولذلك لم تبق من ابتكاراته في المسرح الشعري ، والأوبرا ، والشعر التصويري إلا قيمة تاريخية . ويكشف الباحث أن قصائده التصويرية قد وقفت عند التقليد المباشر والمحاكاة السطحية ، و لم تبلغ مرحلة التوليد والإبداع الناضج»[25].

وكاد النسيان يطوي تجربة «شعر التصوير» التي دشنها ودعا إليها «أحمد زكي أبو شادي» في ثلاثينيات القرن العشرين، حتى جاء شعراء الحداثة، وأوغلوا في استخدام آليات التشكيل البصري المتنوعة في قصائدهم، ومنها آلية المزج بين الصورة الفوتوغرافية والتشكيلية وبين النص الشعري ؛ سعيا منهم إلى إنتاج شعرية مغايرة تتسم بالعمق والتركيب ، وتضفي عليها الفنون التصويرية في تشابكها وتحاورها مع المتن الشعري الكتابي قدرا كبيرا من التخييل ، وتعدد الاحتمالات الدلالية والتأويلية .

وقد أخذت آلية المزج بين الحرف والصورة بعدا جديدا في شعر الحداثة، ابتعد عن الوصف المباشر لدقائق الصورة ، أو محاولة توضيح دلالاتها الظاهرة أو الكامنة ،وفجر حالة حوارية خلاقة بين النص والصورة ، وشكلت «التفاتا بصريا يمارسه المتلقي عبر جدلية تهشم الألفة ، وتخترق أفق التوقعات عنده، ويقوم الالتفات بفعالية التشويش . هذا التشويش يفترض مسبقا حضور المؤلف»[26]، وقصده المرتبط بإنتاج نص يخترق أحادية الدلالة، ويسمح بتعدد التأويلات ، لأنه ينتهك مركزية المتن اللغوي ، ويدخل إلى رحاب النص وسائط غير لغوية ، تجذب انتباه المتلقي، وتجعله في حركة ذهنية مستمرة ، تستبطن ، وتقارن ، وتؤول جدلية الحوار الدائمة بين طرفي النص المختلفين في الأداة ، وفي آلية التصوير و التخييل .

ويعد ديوان «شجن»[27] للشاعر «علاء عبد الهادي»[*] أنموذجا

فريدا في إفادة شعر الحداثة من آلية المزج بين المتن الشعري الكتابي والصورة الفوتوغرافية الموحية ؛ لتشكيل نص يتسم بالعمق والتركيب والتوتر ، ويطمح إلى تجاوز الأفق التقليدي السابق «شعر التصوير»، عبر الحوار ، والجدل ، واللعب الحر للعلامة اللغوية والفنية ، وتجنب المباشرة والسطحية في علاقات الوصف ، والشرح ، والتوضيح .

ويتضح وعي الشاعر وقصده الجمالي في حديثه عن تفرد تجربته الشعرية في ديوان «شجن» ، وتميزها عن تجاربه السابقة ، وتجارب غيره من الشعراء – ولم يشر إلى تجربة شعر التصوير عند أحمد زكي أبي شادي – في قوله : «جاء هذا الديوان منقطعا عما سبقه من أعمالي الشعرية على المستوى الجمالي ؛ فهو العمل الشعري الأول – الذي أعرفه – الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوي الكتابي ، ليشكلا معا قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصري فوتوغرافي وعالم آخر كتابي ،يبدوان منفصلين، على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون أحدهما تعليقا على الآخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها في أثناء كتابة (شجن) بين النص اللغوي والنص البصري، كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد على الآخر ؛ أي قيمة مضافة ، وليست أصيلة في العمل ، وهذا ما لم أرده . وكان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذي تجنبته في كتابة هذا العمل الذي حاول أن يخلق نصا شعريا من علاقة متوترة بين عالم بصري وعالم كتابي»(28).

تقوم التجربة الشعرية الحداثية في ديوان «شجن» على آلية المزج بين حوالي سبعين صورة فوتوغرافية وحوالي سبعين قصيدة تفعيلية قصيرة (إبجرام)، ولوحتين تشكيليتين على غلافي الديوان ، هما :

1 – لوحة «فلاحات على شاطئ النيل «للفنان» ليون بيلي»

(الغلاف الأمامي).

2 – لوحة « الحصاد « للفنان «جان فرانسوا مبيه » (الغلاف الخلفي).

وتحت لوحة الغلاف الخلفي جاءت قصيدة قصيرة توضح أهمية الصور في تشكيل الديوان ، وحث المتلقي على وضعها في بؤرته التأويلية حين تعامله مع القصائد :

«حتى المعجم

غير قادر على هدم منزلي

لأنه ملآن بالصور

بالكنوز البسيطة»

تنوعت الصور الواردة في الديوان بين صور المشاهير (نيلسون مانديللا – أنديرا غاندي – والممثلة سلمى حايك)، وصور المجهولين ، والمهمشين ، وصور الأطفال المشردين ، وصور الحيوانات ، والمناظر الطبيعية ، ولقطات من الأفلام ، والعروض المسرحية ، وعروض الباليه .

وتعمد الشاعر خلو الديوان من ترقيم الصفحات، والعناوين، والفهرس؛ لإدخال المتلقي طرفا فاعلا في العملية الإبداعية، يمارس دوره التذوقي والتأويلي دون محددات مسبقة ، أو توجيهات مباشرة تملي علية قراءة خطية تسلسلية أحادية. وأشار المبدع إلى ذلك بقوله : « وخضع ترتيب صور الديوان – إلى حد بعيد – لعمل المصادفة ؛ فأي تركيبة سياقية سيكون تناسقها ثقافيا بالضرورة ، لأني سأدركها بألفة كافية وفق ثقافتي ؛ لذا تحريت في ديوان (شجن) أن أمنح المتلقي التجريبي أن يستقبل النص وفقا للسنن السائدة المبرمة والمعتادة – مجازا – بين المبدع والمتلقي في النص الشعري... فهي نصوص شعرية خرجت من ملامح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة في التلقي ، مع نصوص كتابية شعرية لها شروط أخرى مختلفة تماما. فلم أتعامل مع التكوين القائم بين كل صورة ونصها بوصفه تركيبا ، بل بوصفه مزيجا ... هنا لا يكتمل النص الشعري إلا بقراءة مماثلة فالصورة والنص الكتابي لا يحيا أي منهما إلا في الآخر ، وهما معا يبعثان الحياة المشتركة لنصوص الديوان»[29] .

تعتمد آلية التشكيل البصري في الديوان على وجود الصورة الفوتوغرافية في أعلى الصفحة ، وتأتي تحتها القصيدة الإبجرامية التي تشتبك معها ، وتجبر المتلقي على أن «يمارس التفاتا بصريا جدليا يجعل النص منجذبا للصورة ، والصورة منجذبة للنص ، فلا وجود لأحدهما بعيدا عن الآخر . إنها علاقة حياة تقوم العين برسم حدودها وأفقها المفتوح في آن واحد»(30).

في أحد صفحات الديوان نرى في أعلى الصفحة صورة فوتوغرافية لكف امرأة بيضاء شابة ، أصابعها رشيقة ، وأظافرها مصقولة . وعلى كفها يستقر كف طفل أبيض صغير .

وتحت الصورة جاءت القصيدة القصيرة (الإبجرامية) التالية:

- بعدما مات .. زوجها..

غطت شفتيها بالصراخ ،

فقد كان العشيق حاضرا..

وهي..

تستدعي أمطارا غزيرة ،

كي تخفي فرحها .

يقوم التشكيل البصري في هذا النص على المفارقة العميقة بين الصورة الفوتوغرافية والمتن الشعري القصير؛ فالنص اللغوي يرشح دلالة الخيانة الزوجية (موت الزوج – العشيق – الفرح)، ولكن قراءة الصورة الفوتوغرافية، واستحضار دلالتها البريئة (كف امرأة يحتمي به كف طفل)، يعيد إنتاج الدلالة اللغوية ، وتأويلها بما يبعد شبهة الخيانة، ويبرز دلالات الوفاء، والرحمة، والرغبة في الاكتفاء بتربية الطفل عوضا عن كل زوج ، لأنه صار هو العشيق الذي يجلب الفرح الصافي .

وهكذا في كل نصوص الديوان تغيب العلاقة الوصفية الشارحة بين

الصورة والمتن الشعري القصير ، ويهيمن المزج التركيبي بين العلامة اللغوية والعلامة التشكيلية الفنية ، ليكتسب تشكيل النص عمقا ، وتوترا ، وانفتاحا دلاليا دائما .

– 3 –

المرحلة الرقمية الإلكترونية :

أثرت مظاهر العولمة وتداعياتها الثقافية والتكنولوجية في الأدب العربي المعاصر تشكيلا ورؤية، وأوجدت تحديات جديدة في آليات إبداعه وتلقيه، وأسهمت في ذيوع بعض أجناسه الإبداعية وانتشارها، وأتاحت فرصا كبيرة لنشوء ألوان أدبية جديدة، ونموها، وانتشارها في ظل ثورة الاتصالات، وفيضان المعلومات، وهيمنة الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) .

في ظل العولمة احتلت الصورة واجهة المشهد ، ففرضت نفسها في مجال الإعلام ، والدراما السينمائية والتليفزيونية ، وحضرت بقوة في مجال الإبداع الأدبي ، والدراسات النقدية(31)، وبدا كأن الصورة تحاول إعادة مناطق النفوذ الإبداعية التي حجبت عنها ، ومنعت من التفاعل الإيجابي في تشكيلها في العصور السابقة .

وتغيرت وسيلة توصيل الأدب ، وتطورت قنواته الاتصالية من الوسيط الورقي في المرحلة الكتابية ، إلى الوسيط التكنولوجي المتمثل في الشاشة الزرقاء في الحاسوب والجوال . وتبعا لذلك تطورت آليات الإبداع الأدبي ، واتسعت آفاق التلقي ، وزاد دور المتلقي في العملية الإبداعية ، وتغيرت بعض خصائص الأجناس الأدبية المنقولة عبر الوسيط التكنولوجي (الشاشة الزرقاء) .

أفاد الأدب الغربي مبكرا – كالعادة – من التطورات التكنولوجية ، وطوعها لخدمة العملية الإبداعية ، وفتح آفاق هائلة لنشرها وإذاعتها ، وابتكار ألوان أدبية جديدة تقوم على استثمار الوسائط التكنولوجية المتنوعة ، والإفادة

من الفنون البصرية التصويرية ، والموسيقى ، وأشكال الجرافيك ، في المزج بين التشكيل البصري ، والصوتي ، واللغوي في النصوص الإبداعية الأدبية وإتاحة قدر كبير من «التفاعلية» (Interactivity)، وهي لا تعني قدرة المتلقي/ المستخدم على الإبحار في عالم الإنترنت الافتراضي وحسب، بل تعني قوته وقدرته على إحداث التغيير فيه(32). فهي لا تكتفي بمتعة المشاهدة والانبهار ، بل تستحضر فاعلية المتلقي في إكمال العملية الإبداعية ، وتسمح له بأداء دور كبير في تلقي النصوص ، وتأويلها ، وتطويرها .

تستخدم النصوص الأدبية التفاعلية (شعرا ونثرا) إمكانات النص المتفرع (المترابط) (Hypertext)، وهو نص مؤلف من مجموعة من النصوص (اللغوية وغير اللغوية)، مع الوصلات الإلكترونية التي تربط بينها ، بحيث يقدم لقارئه ، أو مستخدمه ، من خلال تلك النصوص المتعددة والوصلات الرابطة بينها ، مسارات مختلفة غير متسلسلة أو متعاقبة ، وبالتالي فهي غير ملزمة بترتيب ثابت في القراءة ، فيتيح أمام كل متلق/ مستخدم فرصة اختيار الطريقة التي تناسبه في قراءته(33).

حازت الرواية التفاعلية (Hyperfiction – Interactive Novel) الغربية – في ثمانينيات القرن العشرين – قصب السبق في الريادة والإفادة من إمكانات النص المتفرع ، وتوظيف الوسائط التكنولوجية المتنوعة ، فألف «ميشيل جويس» سنة 1986م أول رواية تفاعلية بعنوان «الظهيرة قصة» (Afternoon، a story)، وتوالى بعدها تأليف الروايات التفاعلية في الآداب الغربية(34).

ولم يتأخر الشعر الغربي كثيرا في الاستفادة من تداعيات الثورة الرقمية والتكنولوجية ، فظهرت القصيدة الرقمية (Digital Poem) أو القصيدة الإلكترونية (Electronic Poem) وهي قصائد شعرية تقدم من خلال شاشة

الحاسوب ، وتوظف بعض الوسائط التكنولوجية (الرسم – الموسيقا) ، ولكنها لا تفيد من الروابط التشعبية ،وإمكانات النص المتفرع .

ثم ظهرت القصيدة التفاعلية (Interactive poem –Hyperpoem) التي تعتمد على الروابط التشعبية، وتوظف بمهارة كل إمكانات النص المتفرع، وتعرف بأنها: «ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني ، معتمدا على التقنيات الحديثة ، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية ، تتنوع في أسلوب عرضها ، وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء ، وأن يتعامل معها إلكترونيا ، وأن يتفاعل معها ، ويضيف إليها ، ويكون عنصرا مشاركا فيها»(35).

ظهرت أولى محاولات القصيدة التفاعلية في فضاء الإنترنت العالمي عام 1990م على يد الشاعر الأمريكي «روبرت كاندل» (Robert Kendall) الذي يعد رائد هذا اللون الشعري الجديد على مستوى العالم ، وقد سجل ريادته للشعر الرقمي والتفاعلي، وابتكاره للمصطلحات التي تناسبه في حوار له مع الشاعرة الأمريكية – السورية الأصل – «مرح البقاعي»، بقوله: «في العام 1990م عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية (الشعرية) على الشبكة ، ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم (Hypertext) الذي عرفت به نصوصي في ذلك الوقت... وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق»(36).

وتعد قصيدته (في حديقة الذكريات) (In the Garden of Recounting) من أشهر القصائد التي أثرت في مسيرة الشعر التفاعلي؛ بأسلوب عرضها المميز، ومهارة توظيفها للوسائط التكنولوجية المتنوعة (الصور – أشكال الجرافيك –

الموسيقا – طريقة كتابة الحروف – توزيع الألوان – اختيار الخلفيات)، وإتاحتها مساحة تفاعلية كبيرة للمتلقي في استكشاف النص، وفض مغاليقه، وإعادة ترتيبه، واختيار مداخله ونهاياته، وبالتالي إثراء النص بتعدد دلالاته المحتملة(37).

وتبعه عدد من الشعراء الغربيين الذين نهضوا بالشعر التفاعلي، وقدموا قصائد متميزة، تتسم بالرؤى العميقة، وطرق العرض المبتكرة، والمهارة الفائقة في توظيف الوسائط التكنولوجية، والاستفادة من إمكاناتها المتطورة، كالشاعر (جيم روزنبرج) (Jim Rosenberg) في قصيدته «توافه الأمور» (Intergrams)، والشاعر (بروس سميث) (Bruse Smith) في قصيدته «ما وراء الجسد»(38) (Afterbody).

تطور الشعر الرقمي العربي:

بدأ العالم العربي في التعرف على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) خلال عام 1998م وما بعدها، وقد شاع استخدام الشبكة، وزاد عدد المتعاملين معها، على درجات وأشكال متفاوتة ومتعددة(39).

وعلى عكس تراتبية الأجناس الأدبية الشائعة في الأدب العربي القديم والحديث، أخذت الرواية الرقمية العربية – كمثيلتها الغربية – زمام المبادرة في الولوج إلى عالم الإنترنت الافتراضي، فألف الأديب الأردني «محمد سناجلة» في عام 2001م أول رواية رقمية عربية بعنوان «ظلال الواحد» وأتبعها برواية رقمية ثانية في عام 2005م بعنوان «شات»، ثم نشر روايته الرقمية الثالثة في عام 2006م بعنوان «صقيع»(40).

وعزز جهده في عالم الإبداع الرقمي بكتابه النقدي «رواية الواقعية الرقمية»(41) الذي وضح فيه الأساس التنظيري الذي أقام عليه إبداعاته الرقمية الرائدة في محيطها العربي، وشرح منهجه في بناء رواياته الرقمية، وشخصياته التي تتحرك في العالم الرقمي الافتراضي.

1 – الشعر العربي الإلكتروني :

بدأ الشعر العربي المعاصر مسيرته الرقمية الإلكترونية بداية متواضعة عن طريق تحويل الإبداعات الشعرية الورقية ونقلها إلى الوسيط الإلكتروني ، فيما يعرف بـ «الشعر الإلكتروني»، وهو الصورة الأكثر شيوعا للإبداعات الشعرية العربية في الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)، وامتلأ فضاء الإنترنت بقصائد عربية مفردة ، ودواوين شعرية كاملة ، ومواقع شخصية لكثير من الشعراء العرب، ومواقع رسمية لعدد من المؤسسات الثقافية التي ترعى الإبداع الشعري ، وتسهم في نشره وإذاعته بصورة واسعة على شبكة الإنترنت .

2 – الشعر العربي الرقمي البصري:

لعل الشاعر المغربي «منعم الأزرق»(**) – فيما أعلم – هو الرائد الذي قام بتطوير القصيدة الرقمية العربية ، ونقلها من صورتها البسيطة المقصورة على المتن الشعري اللغوي فقط ، إلى صورتها الرقمية البصرية (Visual Poetry) التي توظف الوسائط التكنولوجية المتنوعة (الصورة – الموسيقا – أشكال الجرافيك) في تشكيل النص الشعري الرقمي. وبدأ في نشر قصائده الرقمية منذ عام 2002م، ومازال يوالي إبداع القصائد الرقمية حتى الآن. ومن قصائده الرقمية المنشورة في الإنترنت (عواء – سيرة الناي – قادم الذكريات – أفق في ليل الأعمى – نبيذ الليل الأبيض– سيدة الماء – الكامن يزائل الأوراق)، وقد نشرها في (منتدى ميدوزا)، وفي مدونته الشخصية على الإنترنت (مدونة منعم الأزرق) .

وقد تطورت إبداعات «منعم الأزرق» من الصورة الرقمية البصرية البسيطة التي تقوم على توظيف جانب واحد من الوسائط الإلكترونية وهو إعادة تشكيل حروف المتن اللغوي للقصيدة ، وتحريكها بصور متعددة ، وتغيير ألوانها في قصائده الأولى (عواء– سيرة الناي – قادم الذكريات). ولكن

قصائده الأخيرة (سيدة الماء – أفق في ليل الأعمى – الكامن يزائل الأوراق) شهدت تحولات رقمية لافتة، ووظفت بمهارة كافة الوسائط التكنولوجية التصويرية، والموسيقية، والجرافيكية، وقدمت نصوصا تشكيلية بصرية تواكب آفاق الإبداع الرقمية العالمية، وتشبع حاجات التلقي التي تطورت بسرعة كبيرة بفعل الثورة الرقمية .

وجاءت النقلة الثالثة في مسيرة الشعر الرقمي العربي على يد الشاعر السعودي «محمد حبيبي»(***) فطور الإبداع الشعري من القصيدة الرقمية المفردة – كقصائد منعم الأزرق – إلى المجموعات الشعرية والدواوين الرقمية الكاملة، كمجموعته الشعرية المرئية «غواية المكان» التي عرضت للجمهور من خلال شاشة عرض سينمائية في نادي جازان الأدبي في شهر ديسمبر سنة 2006م، وتتشكل هذه المجموعة الشعرية الرقمية من متن شعري لغوي متنوع (عمودي وتفعيلي) ، ووسائط تصويرية متنوعة (صور تشكيلية – صور فوتوغرافية – مقاطع فيديو)، ووسائط سمعية (صوت الشاعر وهو يقرأ المتن الشعري – وعزف شعبي على الناي لمطرب شعبي جازاني) .

هذه التوليفة الإبداعية قدمت نصا مكتنزا يهدف إلى محاولة تثبيت لحظات الطفولة (طفولة الذات – طفولة المكان) والبراءة ، من خلال تشكيل حلم الخيال المتكامل (اللغة – الصورة – الموسيقا)، والطموح إلى محاولة تغيير آفاق الإبداع وآلياته ، وتعديل استراتيجيات تلقي الشعر العربي وتأويله .

وأتبع مجموعته الرقمية المرئية «غواية المكان» بمجموعة رقمية بصرية أخرى سماها «حدقة تسرد»، وعرضت للجمهور في نادي المنطقة الشرقية بالدمام في عام 2007م.

وتتكون هذه المجموعة من لوحات شعرية بصرية متجاورة ، تتشكل من متن شعري لغوي تفعيلي ، ووسائط تصويرية (صور فوتوغرافية – مقاطع فيديو – صور وتشكيلات جدارية – اللعب باستخدام الظلال والألوان)،

ومؤثرات سمعية (دقات الساعة – سقوط المطر– نداءات الباعة الجائلين). وقام الشاعر بترجمة المتن الشعري في هذه المجموعة إلى اللغة الإنجليزية ؛ آملا في كسر طوق المحلية الذي يضيق آفاق تلقي الشعر العربي ، ومخاطبة المتلقي العالمي باللغة الأكثر انتشارا ، وعرضت مجموعة «حدقة تسرد» للجمهور العربي وغير العربي في المركز الثقافي المصري في باريس سنة 2009م. ثم طبع الشاعر مجموعتيه الرقميتين المرئيتين (غواية المكان ، وحدقة تسرد) على أقراص مدمجة؛ ليحدد آلية تلقيها الوحيدة عن طريق شاشة الحاسوب ، والأجهزة الإلكترونية المرئية الأخرى ، ونشر مقاطع من الديوانين على صفحته الشخصية على موقع (الفيس بوك) في عالم الإنترنت الأوسع انتشارا.

ويعمل الشاعر الآن على ديوان رقمي تفاعلي بعنوان «إساف نائلة» يطمح من خلاله إلى تطوير تجربته، ونقلها من المرحلة الرقمية البصرية إلى المرحلة التفاعلية، ولكن التجربة لما تكتمل، والحكم عليها يكون بعد اكتمالها، ونشرها.

3 – الشعر العربي التفاعلي :

نعى عدد من نقاد الأدب الرقمي على الشعر العربي نكوصه عن مجاراة التطورات التكنولوجية في العصر الرقمي ، وتخلفه عن متابعة الإنجازات المتلاحقة في الإبداعات الرقمية العالمية ، ودليلهم خلو الشعر العربي من القصائد التفاعلية التي تستخدم الروابط التشعبية ، وتفيد من إمكانات النص المتفرع ، وتعطي للمتلقي حرية كبيرة في الإبحار في النص الشعري واستكشافه، وإعادة قراءة الأيقونات اللغوية والتصويرية والموسيقية التي تدخل في تشكيل النص، وتفكيكها عن طريق تطبيق مبدأ اللعب الحر للعلامة النصية ، والتخلي عن القراءة الخطية التقليدية للنص ، واختيار بداية جديدة في كل مرة تتم فيها عملية القراءة التفاعلية للنص الشعري ، وإضافة رؤى متجددة للتشكيل البصري في القصيدة التفاعلية .

فقد ختم سعيد يقطين كتابه «من النص إلى النص المترابط» بأمنية صاغها في أسلوب استفهامي تشير دلالته إلى استنكار حالة الفقر العربي في مجال الأدب التفاعلي، واستبطاء المحاولات التجديدية في هذا اللون الأدبي المستحدث، فقال: «متى نقرأ أول رواية تفاعلية؟ ومتى نقرأ الشعر والدراما التفاعلية؟ ومتى نشاهد الفيلم التفاعلي؟»(42).

وجزمت فاطمة البريكي في كتابها «مدخل إلى الأدب التفاعلي» بخلو الشعر العربي الرقمي من النصوص التفاعلية، فقالت: «عربيا، لم تظهر (القصيدة التفاعلية) لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية، حسب علمي»(43).

وبالفعل لم تكن القصيدة العربية التفاعلية قد ظهرت إلى الوجود وقت نشر هذه الآراء النقدية (2005م، 2006م)، ولكنها لم تتأخر كثيرا، وحمل عام 2007م بشرى ميلاد أول قصيدة (مجموعة) رقمية تفاعلية عربية بعنوان «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» من إبداع الشاعر العراقي «مشتاق عباس معن»(****) وطبعها على أقراص مدمجة، ثم نشرها في الإنترنت على موقع «النخلة والجيران»(44).

تقوم قصيدة (مجموعة) «تباريح رقمية» على استخدام تقنية الروابط التشعبية، والإفادة القصوى من إمكانات النص المتفرع، من خلال تشابك وتشعب عدة متون لغوية وغير لغوية في بنية القصيدة، عبر الوسيط الإلكتروني، في مجازية رقمية تهدف إلى الوصول إلى ما سماه «مشتاق عباس معن» بحلم الخيال الكامل، عن طريق امتزاج الدوال (الحرفي / اللغوي – السمعي / الموسيقي – البصري / الصوري) المختلفة في أدواتها، المتفقة في دلالاتها التخييلية.

تهدف مجموعة «تباريح رقمية» عبر عشر صفحات (لوحات) رقمية تشعبية مركبة، متعددة الوسائط التكنولوجية (الكتابية – الصورية – الموسيقية

– الشرائط الكتابية المتحركة) إلى التعبير عن معاناة الذات الفردية ، وتشابكها مع مأساة الذات الجمعية (الشعب العراقي) في تشرذمها ، وتفتتها، ومحاولة طمس هويتها ووحدتها ، وسلب مقدرات وطنها. مع توجه الدلالة إلى استنهاض آليات المقاومة، ولو من خلال الصرخة والانتفاضة المكتومة . فجاءت «التباريح» بتشكيلاتها اللغوية ، والتصويرية ، والموسيقية الموغلة في حسيتها، وشيوع الجفاف والخراب والدمار في تفاصيلها، وانزياحها عن المألوف، جاءت صدى لحياة (فردية/ جمعية) يهيمن عليها الاغتراب، والدهشة من التحولات المأساوية ، والصدمة الشاملة من تداعياتها، ومحاولة الخلاص والخروج من أسر الشلل التام المفروض عليها داخليا وخارجيا ، وإطلاق العنان لصرخات التحدي والتغيير التي تنتهك حيادية السائد والمألوف .

يمكننا – بصورة مؤقتة – تفتيت البنية الكبرى الممتزجة في «التباريح» إلى عدة بنيات صغرى منفصلة ، بغرض التوضيح والشرح المنهجي ، وهي :

1 – البنية الإلكترونية التشعبية :

تتكون من واجهة رئيسة، على يسارها أيقونتان مستطيلتان،كتب عليهما: (اضغط فوق ضلوع البوح) في يسار الشاشة ، إذا ضغطنا عليهما بفأرة الحاسوب تتفرع البنية التشعبية في القصيدة إلى مسارين متشابهين ، يتكون كل منهما من متن ، يفضي إلى حاشية ، تفضي إلى هامش . وعلى يمين الواجهة الرئيسة خمس نوافذ مرتبة رأسيا لا تفضي إلى أية مسارات تشعبية .

2 – البنية الشعرية اللغوية :

يظهر عنوان القصيدة «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» في أعلى الواجهة الرئيسة ، وعلى يمين الشاشة خمس نوافذ رأسية مربعة في كل منها كلمة

(أيقنت)

(أن)

(الحنظل)

(موت)

(يتخمر)

الضغط بـ (الفأرة) على أية نافذة يظهر نصا نثريا قصيرا ، يبدأ بالكلمة المذكورة في النافذة . فإذا ضغطنا على أيقونة (اضغط فوق ضلوع البوح) العليا ، يظهر (المتن الأول) ،ونقرأ فيه نصا تفعيليا من (المتدارك) ،يتكون من ثلاثة وعشرين سطرا ، و يبدأ بقوله :

في مدار عتيق

أجلت شمسه

ضوء ذاك النهار

ويفضي المتن الأول إلى (الحاشية الأولى) ، ونقرأ فيها نصا عموديا من (الكامل) ، يتكون من أربعة أبيات ، على روي (الراء) المكسورة ،و تبدأ بقوله:

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشــي ودربــي يقتفي آثـــاري

وتتبع الحاشية الأولى أيقونة عنوانها (مكابرة) ، نقرأ فيها نصا تفعيليا من (الوافر) ، يتكون من تسعة أسطر ، تبدأ بقوله :

تحاصرني المنايا والشظايا

وتفضي (المكابرة) إلى (الهامش الأول)، وهو آخر نص في سلسلة أضلاع البوح العليا ، ونقرأ فيه نصا نثريا يقول فيه :

في قريتي

بعض الثمر الضال

والثمر الناضج

والثمر القابع في الأغصان

لكن الساكن أدرد !

فإذا عدنا إلى الواجهة الرئيسة ، وضغطنا على نافذة أضلاع البوح السفلى ، يظهر لنا (المتن الثاني) ، ونقرأ فيه نصا تفعيليا من (الكامل) ، يتكون من سبع وثلاثين سطرا ، ويبدأ بقوله :

يعقوب

يا وطني المحاصر بالعمى !

وبعد المتن الثاني ، تأتي (الحاشية الثانية) ، ونقرأ فيها نصا عموديا من (الوافر) ، يتكون من ستة أبيات على روي (الفاء) المضمومة ، وتبدأ بقوله :

تمهــل أيهــا البحــر الأعــف سيسرق ماءك الرقراق جرف

وتفضي الحاشية الثانية إلى أيقونة ، عنوانها (نصيحة)، نقرأ فيها نصا قصيرا متعدد التفعيلات يزاوج الشاعر فيه بين تفعيلتي بحري المتدارك ، والمتقارب (فاعلن ، وفعولن) ، وهو قوله :

قريتي

جففي نهرك

فنهرك صاف

والنهر الصافي

يفضح أسماكه .

وبعدها أيقونة أخرى بعنوان (نصيحة أخرى)، نقرأ فيها نصا متعدد التفعيلات ، يزاوج الشاعر فيه بين تفعيلتي بحري المتقارب، والمتدارك (فعولن، وفاعلن)، ويتكون من ستة عشر سطرا ، ويبدأ بقوله :

رذاذ من النور

يزحف في هامة الليل

ثم تأتي صفحة (الهامش الثاني) ، ونقرأ فيها نصا من شعر التفعيلات ، يمزج بين تفعيلتي (فاعلن وفعولن) ، وهو قوله :

أشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع

رحل

وتتفرع من الهامش الثاني أربع نوافذ رأسية، في كل نافذة كلمة:

(إياك)

(أن)

(تقترف)

(الأمل)

والضغط بالفأرة على أية نافذة يظهر نصا نثريا مختفيا ، يبدأ بالكلمة المذكورة في النافذة .

وبذلك ينتهي المتن اللغوي الشعري للقصيدة ، موزعا على بنيتها التشعبية، فيما عدا بعض القصائد الخاطفة ، التي تظهر وتختفي سريعا ، كالشريط الإخباري في القنوات الفضائية .

3 – البنية الصورية واللونية:

الواجهة الرئيسة للقصيدة تتوسطها صورة أمامية لعمل نحتي بعنوان «الشلل والمقاومة» لرائد فن النحت الكويتي «سامي محمد»، وهي تمثال لرأس بشري معذب ومكبل، ولكنه مستمر في المقاومة والصراخ. وخلفية الواجهة زرقاء، ويتدرج لونها من الزرقة حتى السواد في أعلى الشاشة وفي غمرة السواد العلوي عبارة مكتوبة باللون الأبيض (القصيدة التفاعلية – الرقمية الأولى في العالم للدكتور مشتاق عباس معن)، ويلمع عنوان القصيدة باللون الأحمر «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» على هيئة شريط إخباري متحرك.

في المتن الأول ذي الخلفية الصفراء نطالع على يمين الشاشة لوحة «استمرار الذاكرة» للفنان السوريالي المشهور «سلفادور دالي» (1989– 1904م)، وهي عبارة عن تشكيلات تجريدية لساعات منصهرة ومتدلية على غصن شجرة جرداء، في فضاء صحراوي يتدرج من اللون الأصفر حتى البني القاتم، وينسجم مع دلالات الضياع، والتيه، والعدمية التي ينفثها المتن اللغوي المصاحب.

وفي الحاشية الأولى ذات الخلفية البيضاء والزرقاء نطالع لوحة تشكيلية ترمز إلى غيبوبة الموت.

فإذا انتقلنا إلى صفحة (المكابرة)، وجدنا خلفيتها يغلب عليها اللونان الأزرق والبنفسجي، وتطالعنا فيها صورة فوتوغرافية ساكنة لسماء مليئة بالسحب المتراكمة.

ويغمر اللون الأزرق خلفية صفحة الهامش الأول، ونطالع زخارف تجريدية على هيئة شرائط شفافة، متموجة، ومتداخلة، يغلب عليها اللونان الأبيض والأزرق.

وفي صفحة المتن الثاني ذات الخلفية الخضراء الزيتونية، نشاهد في يسار

الشاشة صورة تشكيلية ساكنة لساق بشرية سوداء ، تنتهي بقدم تخطو فوق هلام يشبه الحمم البركانية .

ويهيمن على خلفية صفحة الحاشية الثانية اللونان الأصفر والرمادي ، ونشاهد صورة فوتوغرافية ساكنة ليد بشرية سوداء مطروحة على أرض يباب رمادية متشققة من أثر الجفاف .

وتسلمنا صفحة الحاشية الثانية إلى صفحة النصيحة الأولى ذات الخلفية الصفراء ، ونشاهد صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود لصحراء ممتدة، ورمالها متعرجة توحي مع الخلفية بهيمنة اللون الأصفر . فإذا انتقلنا بعدها إلى صفحة النصيحة الثانية ذات الخلفية الخضراء الزيتونية، وجدنا لوحة تشكيلية تجريدية تتقاطع فيها خطوط داكنة مع مساحات هندسية حادة ، وفي وسط اللوحة وجه بشري غائم الملامح ، تبرز منه عينان ذابلتان .ويحتل اللون الأصفر خلفية آخر الصفحات العشر في القصيدة (صفحة الهامش الثاني)، ونشاهد فيها صورة تشكيلية لعينين ذابلتين تعلوان هشيما متراكما من الأغصان الجافة، والفروع اليابسة، والجفون المغضية، والأهداب المرتخية، بما يشيع دلالة الخراب والجفاف والدمار في ختام القصيدة .

4 – البنية الموسيقية :

تهيمن الأجواء الحزينة على البنية الموسيقية لمجموعة «التباريح» في معظم صفحاتها ، فالمتن الأول تصاحبه موسيقى عراقية يشيع فيها حزن وأسى يتماشى مع الدلالات العدمية والضبابية للمتن اللغوي. وفي صفحة (المكابرة) نسمع مقاطع من الموسيقى التصويرية الشهيرة لفيلم «تيتانيك» وهي تستدعي في الأذهان أجواء الرعب ، والصدمة، والذهول، والموت المجسم ،.بما يتناسب مع دلالات المتن اللغوي الذي يحاصر الصفحة بالمنايا والشظايا. وتأتي الموسيقى الشهيرة لنشيد «موطني» مصاحبة لصفحة الهامش الأول ؛ لتعمق دلالة المفارقة المأساوية التي يجسدها المتن اللغوي.

وفي الحاشية الثانية نسمع موسيقى أوبرالية حزينة، تشبه موسيقى القداس والتراتيل الدينية الكنسية ، تبدأ ضعيفة ، ثم تأخذ في العلو كأمواج المد الهادرة ، لترسم تراجيديا البحر الخضم الذي تحاول الصحاري الجافة اغتيال عنفوانه وسطوته كما يصورها المتن الشعري العمودي .

تلك البنى الرقمية التشعبية ، والشعرية اللغوية ، والصورية ، واللونية ، والموسيقية تتشابك وتمتزج في مجموعة « مشتاق عباس معن» لشعرية التفاعلية الرائدة «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق»؛ لتفتح بنيتها الكبرى قوسا إبداعيا يضغط بين ضفتيه القاسيتين معاناة الذات الفردية ، وهموم الذات الجمعية، وتختزن ضفته الأولى مفردات الألم ، والشلل، والصرخة المكبلة ، وتجسد ضفته الثانية دلالات الجفاف ، والدمار ، وفقدان الأمل . فتتواءم الدلالة الكلية الصادمة مع التشكيل التفاعلي الرائد في نص شعري متجاوز لمحيطه الشعري العربي السائد (ورقيا، ورقميا): في آليات إبداعه وتشكيله ، وفي تصميمه وطريقة عرضه ، وفي توجيهه مستقبل الشعر العربي الرقمي إلى آفاق جديدة في طرائق إبداعه وتلقيه .

وإذا أمعنا النظر في التجارب الشعرية الرقمية والتفاعلية العربية ، يمكننا رصد بعض الملاحظات ، ومنها :

1 – لم تعد ثنائية المراكز والأطراف قضية مطروحة على المشهد الشعري الرقمي ؛ لأن تداعيات العولمة ، وثورة المعلومات والاتصالات قضت عليها تماما ، فرأينا الإبداعات الشعرية الرقمية تشع من مراكز إبداعية جديدة ، كانت تعد في السابق من الهوامش ، مثل المغرب ، والأردن ، والسعودية .

2 – معظم التجارب الشعرية الرقمية صدرت عن شعراء متمرسين في العملية الإبداعية ، وصدرت لهم تجارب شعرية ورقية سابقة ، ومعظمهم يتمتع بثقافة أدبية ولغوية عميقة (اثنان منهم من حملة الدكتوراه في الأدب

واللغة). ولذلك فهي محاولات جادة، تنبع من رؤية إبداعية مغايرة لآليات الإبداع والتلقي السائدة، وتستجيب للتحديات الحضارية والتكنولوجية الراهنة، وليست محاولات عبثية أو سطحية.

3 – شكلت التجارب الشعرية الرقمية الراهنة أفقا تسامحيا غير معهود في التجارب الإبداعية العربية السابقة، حيث تجاورت – في معظم التجارب – ألوان الإبداع الشعري (الشعر العمودي – الشعر التفعيلي – شعر المزج بين التفعيلات– قصيدة النثر)، وبذلك يحمل الشعر الرقمي أملا جديدا للشعر العربي، يساعد في ازدهار ألوانه واتجاهاته وتياراته المختلفة، دون تقاطع، أو تنابذ، أو نفي.

4 – رسمت االإبداعات الرقمية أفقا فنيا غير مسبوق في الشعرية العربية، بانفتاحها على الفنون البصرية (الرسم، والنحت، والعمارة)، والموسيقية العالمية، والعربية، في محاولة طموحة لتقريب حلم الخيال المتكامل الذي حام حوله السابقون من الشعراء الورقيين، لرسم بنية شعرية مجسمة، تتفجر شعريتها من المزج بين البنية اللغوية، والبنية التصويرية، والبنية الموسيقية.

الآفاق المستقبلية للشعرية الرقمية العربية:

يشهد كل متابع للثورة التكنولوجية – في كل يوم – لبنة جديدة تضاف إلى صرح العالم الرقمي الافتراضي وتعظم دوره وأهميته في حاضر حياتنا ومستقبلها .هذه التطورات المتلاحقة توجب على المبدعين العرب سرعة الدخول إلى آفاق الإبداعات الرقمية، والإلمام الجيد بتفاصيلها، وآليات إنتاجها، والإفادة القصوى من منجزاتها التي لا تعترف بحدود جغرافية، ولا قيود رقابية، ولا محظورات سياسية، ولها فوائد كثيرة يمكن توظيفها بسهولة في تنمية الأجناس الإبداعية، وتطويرها، ونشرها على نطاق واسع عربيا وعالميا. ومن هذه الفوائد:

1 – إتاحة قدر كبير من الحرية للمبدع ؛ ليعبر عن آرائه ، ووجهة نظره .

2 – التواصل السريع والحر بين المبدع والمتلقي ، بما ينعكس بالإيجاب على العملية الإبداعية ، والمنجز الإبداعي نفسه .

3 – توفير فرص العدالة والمساواة بين المتلقين في الحصول على المعرفة ، والتعرف على الفنون الإبداعية الجديدة .

4 – سرعة انتشار العمل الإبداعي، وزيادة عدد المتلقين له على مستوى العالم.

5 – إتاحة فرص كبيرة للمواهب الشابة في نشر أعمالهم ، و وتوجيهها للمسار الصحيح .

6 – توفير الوسائط التكنولوجية المتعددة لتطوير الأجناس الإبداعية الحالية ، مع تهيئة المناخ الإلكتروني لابتكار فنون إبداعية جديدة تحلق في فضاء العالم الرقمي الافتراضي(45).

7 – إتاحة الفرصة لإشاعة روح الفريق في إنجاز الأعمال الإبداعية، من خلال التعاون بين الأدباء، والشعراء، والتشكيليين، والموسيقيين لابتكار أعمال أدبية رقمية تفاعلية ، تثري المنجز العربي في مجال الأدب الرقمي والتفاعلي. وهذا الدور الحيوي المهم منوط بالمؤسسات الحكومية والأهلية المهتمة بدعم الثقافة والفنون .

ولعلنا نشعر ببعض الطمأنينة إذا تأملنا في المدى الزمني الذي يفصل بين تعرف المبدعين العرب على أجناس الإبداع الرقمي الغربي، وبين بداية الإبداعات العربية الرقمية، لأننا سندرك قصر الفجوة الزمنية بينهما، مقارنة بتجارب العرب السابقة في تلقي المذاهب والمدارس الأدبية الغربية (الكلاسيكية – الرومانسية – الواقعية – الحداثة – ما بعد الحداثة)، والمناهج النقدية الوافدة (البنيوية– الأسلوبية– التفكيكية – اللسانيات النصية). فالفجوة الزمنية بين الإبداعات الرقمية الغربية والإبداعات الرقمية العربية لا تزيد على خمسة عشر

عاما، وهي فجوة زمنية قصيرة إذا ما قورنت بالفجوات الزمنية الطويلة السابقة في تلقي العالم العربي للمذاهب الأدبية والمناهج النقدية الغربية . وذلك دفع بعض المتحمسين للإبداع الرقمي إلى التفاؤل المفرط ، والتنبؤ بقرب الهيمنة الرقمية على مستقبل العملية الإبداعية ، وقال: «المد الرقمي والإلكتروني التفاعلي سوف يشمل مناشط الإبداع الفني بشكل جذري ، إلى الحد الذي سوف تختفي معه كافة الأساليب التقليدية لوسائط إنتاج الفنون – وبخاصة البصرية منها– وذلك على المستويين الرسمي والاستهلاكي. وفي مقابل ذلك ستعاود الوسائط التقليدية التعبير عن نفسها، والظهور من جديد، ولكن بوصفها هوايات تمارس على المستوى الفردي المحدود، ربما لاستعادة حنينية للإنسانية المفتقدة ، وسيتم التعاطي معها بذات المنطق الذي يتم به حاليا التعاطي مع مخلفات التراث الثقافي والآثار ، ونتاجات الثقافات المحلية»(46).

ولكننا ينبغي ألا نغالي في الشعور بالفخر ، والطمأنينة الزائدة ؛ لأن الإنجازات العربية في مجال الأدب الرقمي ما زالت محصورة بين نخب قليلة من المبدعين والمثقفين ، وتكاد تتضاءل ، أو تنعدم بين غالبية الأدباء والمثقفين العرب ، وتقابل بالرفض ، أو الاستهانة من طوائف عديدة من المبدعين في معظم البلاد العربية .

ويفرض الإبداع الرقمي تحديات كبيرة على أطراف العملية الإبداعية (المبدع – المتلقي – الناقد) فالمبدع لم تعد تكفيه عدته التقليدية من الموهبة الأدبية، والخيال الواسع، والثقافة المتعمقة في مجاله الإبداعي، بل أصبح لزاما عليه أن يلم إلماما جيدا بالفنون الأخرى البصرية، والسمعية ويبحر في آفاق الثقافة الرقمية، ويقف على تطوراتها المتلاحقة، وبخاصة في المجالات الإبداعية، ويوثق معرفته بأنواع البرامج الحاسوبية، والوسائط التكنولوجية المتعددة التي تساعده في إنجاز عمله الإبداعي، كبرامج (البطاقة المترابطة Hyper Card – المشرد Story space – الفلاش Flash – رسوم الجرافيك

Graphics – تحريك الوسائط Animations – الوسائط التفاعلية المتعددة Macromedia – عارض الصور Photoshop – وغيرها من البرامج الحاسوبية والتفاعلية المتعددة).

وتفرض آفاق العالم الرقمي الافتراضية على المبدع مقاومة نرجسيته، وتخفيف نزعته الفردية بقبول المشاركة الجماعية مع غيره من المبدعين ، والفنانين ، ومصممي البرامج ، وخبراء التقنية الرقمية في تصميم الأعمال التفاعلية، وإنجازها، واختيار طريقة نشرها على الإنترنت ، مع الاحتفاظ للمبدع الأصلي بوجهة نظره ، ورؤيته الكلية للعمل الإبداعي .

ومطلوب من المبدع الرقمي أن يحترم رؤية المتلقي لمنجزه الإبداعي، وحريته في استكشاف تفاصيله، وبنيته اللغوية، والصورية، والموسيقية، ويقدر آراءه في مدى انسجام مفرداتها وتناغمها ، واقتراحاته لتطوير النص، وتعديله، أو إعادة تصميم بعض مكوناته التشكيلية والموسيقية ؛ لتتحقق إيجابية العملية التفاعلية على جانبي الإبداع والتلقي معا .

ويتحمل الناقد الرقمي مسئولية كبيرة ، وعبئا مضاعفا . فإلى جانب تحصيل ثقافته الأدبية ، والنقدية التقليدية ، عليه أن يضيف إليها إلماما واسعا بالفنون البصرية ، والموسيقية ؛ ويقف على دلالاتها الرمزية ، والإيحائية ، وعلاقتها بالأجناس الأدبية ، ودلالات توظيفها في النصوص الأدبية . ولا ينطبق وصف الرقمي على الناقد إلا إذا كان على دراية تامة بالتقنيات الرقمية، وكيفية توظيف الوسائط التكنولوجية المتعددة ، ويوثق معرفته بالبرامج الحاسوبية التفاعلية التي ذكرناها سابقا ؛ ليقيس مدى مهارة المبدع الرقمي في توظيفها في إبداعاته ، أو تقصيره فيها .

وبعد ذلك ينطلق الناقد الرقمي في مسارين(47):

1 – مسار تنظيري : يبين فيه الأسس المعرفية للثقافة الرقمية ، و يوضح آفاق الإبداع الرقمي، ويقرب مصطلحاتها إلى المتلقي العادي، ويبلور خصائص

الأجناس الإبداعية الرقمية المختلفة (الشعر – الرواية – المسرحية)، وعلاقتها بالصورة ، ومساءلة نظرية الأجناس الأدبية التقليدية في مدى تقبلها للتطورات التكنولوجية المتلاحقة، لكي تستوعب الإبداع الرقمي الجديد .

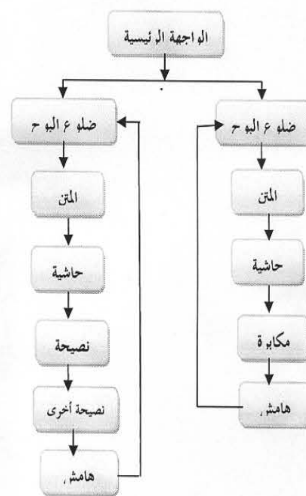
2 – مسار تطبيقي : يواكب الإنجازات الإبداعية الرقمية العالمية، ويقوم بدراستها، وتحليلها، وبيان مدى تأثيرها على الإبداعات الرقمية العربية، مع التركيز على دراسة المنجز الرقمي العربي، لبيان خصائصه الرقمية، ودلالة مفرداته التكنولوجية، والتشكيلية المتنوعة، وإبراز مدى خصوصيته المحلية ، أو انفتاحه على المنجز العالمي.

ملحق الصور والرسوم التوضيحية

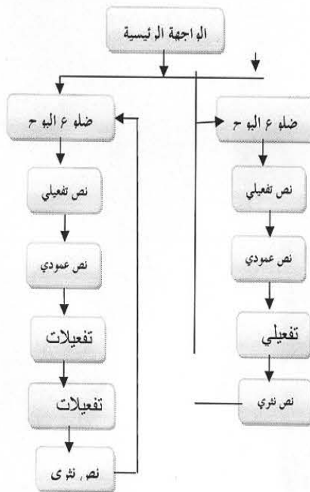
البنى التشكيلية في مجموعة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)

للشاعر مشتاق عباس معن

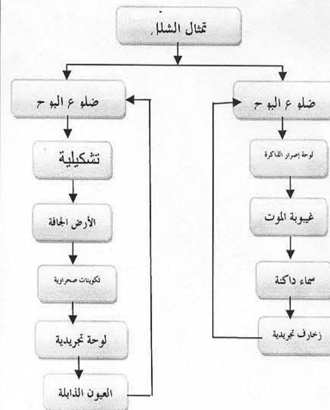
البنية التشعبية الإلكترونية



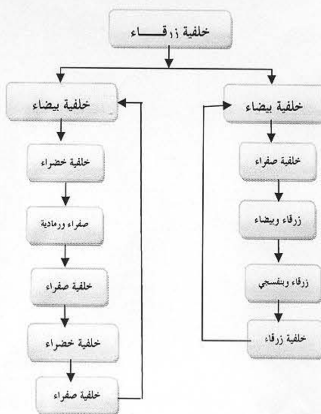
البنية الشعرية اللغوية



البنية الصورية



البنية اللونية



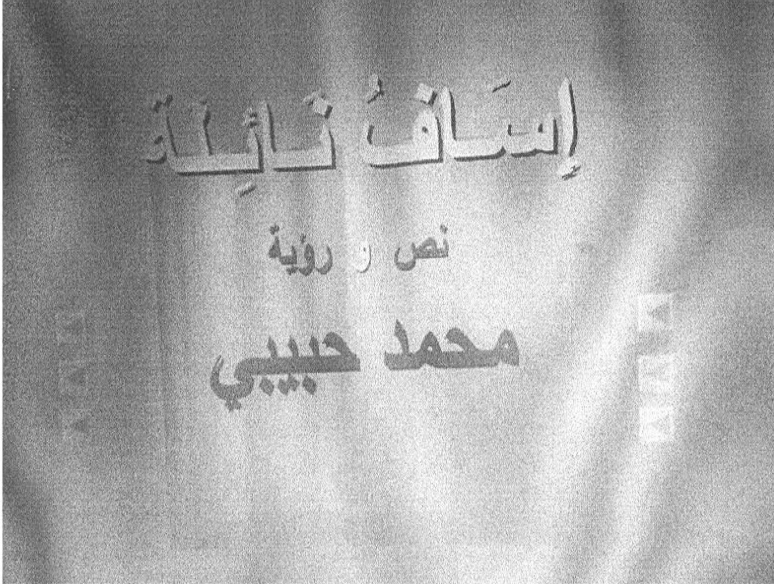
الواجهة الرئيسية لمجموعة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق للشاعر مشتاق عباس معن



الواجهة الرئيسية لقصيدة سيدة الماء للشاعر منعم الأزرق



الواجهة الرئيسية لمجموعة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق للشاعر مشتاق عباس معن



الهوامش

(1) القيسي ، نوري :تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، بغداد ، دار الحرية ، 1979م ، ص 53 .

(2) القيرواني ، الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط5 ، بيروت ، دار الجيل ،1981م ، 30/1 .

(3) الخطيب ، أحمد : الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي ، ط1 ، اللاذقية، دار الحوار، 2009م، ص 35–38 .

(4) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ،ط1 ، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1949م ، 116/3 .

(5) العقيلي ، مجدي : السماع عند العرب ، دمشق ، 1969 ، ص 32 ، 33 .

(6) الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي ، ص 119 ، 120 .

(7) ضيف ، شوقي : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ط 10 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1995م، ص29 .

(8) أونج ، والتر ج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 182 ، فبراير 1994م، ص 71، 86.

(9) الآمدي ، الحسن بن بشر : الموازنة بين الطائيين ، تحقيق السيد صقر ، ج1 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1961م ، ص6 .

(10) وجدت الصورة لها مجالا مع الحرف في بعض الفنون الإسلامية ،كفن المرقعات أو الألبومات، وهو فن يمزج الصورة مع الكتابة في علوم متنوعة ومنها الشعر والأدب ، وتحتفظ دار الكتب المصرية بمخطوطات كثيرة من هذا الفن الإسلامي .

(11) أبو نواس ، الحسن بن هانئ : ديوانه ، شرح أحمد عبدالمجيد الغزالي ، القاهرة ، مطبعة مصر، 1953م ص37 .

(12) البحتري ، الوليد بن عبيد : ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ،ج2 ، القاهرة ، دار المعارف، 1963م، ص 1156 .

(13) المتنبي ، أحمد بن الحسين : ديوانه بشرح العكبري ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ج3 ، القاهرة ، مطبعة البابي الحلبي ، ص 325 ، 342 .

(14) ابن الكتاني ، أبو عبد الله محمد : التشبيهات من أشعار أهل الأندلس ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، ص 124 .

(15) المقري ، أحمد بن محمد : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، ج 2 ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ص 37 .

(16) شوقي ، أحمد : ديوان الشوقيات ، ج1 ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، ص 132 .

(17) الشوقيات ، 2/54 .

(18) حجازي ، أحمد عبد المعطي : كائنات مملكة الليل ، بيروت ، دار الآداب ، 1978م ، ص 49-57.

(19) سعيد ، حميد : ديوانه ، بغداد ، مطبعة الأديب ، 1984م ، ص 34 .

(20) يوسف، سعدي: الأعمال الشعرية الكاملة، بغداد، مطبعة الأديب، 1978م، ص 149-152.

(21) الدهشان، إسماعيل سري: قصيدة الصائدة المتجردة، مجلة أبوللو، عدد يناير 1933م، ص 578.

(22) مخيمر ، أحمد : قصيدة ملاك أم شيطان ، مجلة أبوللو ، عدد يونيو 1934م ، ص 1002 .

(23) أبو شادي ، أحمد زكي : مجلة أبوللو ، عدد ديسمبر 1934م ، ص 723-726 .

(24) أبو شادي ، أحمد زكي : مجلو أبوللو ، عدد سبتمبر 1932م ، ص 39 .

(25) مكاوي ، عبدالغفار : قصيدة وصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عدد 119 ، 1987م ، ص 40 .

(26) هلال ، عبدالناصر : الالتفات البصري من النص إلى الخطاب ، ط1 ، كفر الشيخ ، دار العلم والإيمان ، 2009م ، ص 173 .

(27) عبدالهادي ، علاء : ديوان «شجن» ، ط2 ، القاهرة ، مركز الحضارة العربية ، 2004م .

(*) دكتور علاء عبد الهادي ، شاعر وناقد مصري ،حاصل على درجة الدكتوراه ، صدر له عشرة دواوين شعرية ، وعدة دراسات نقدية ، وترجمات في الشعر والدراما .

(28) عبدالهادي، علاء: الاقتباس/ الالتفات النوعي، ص29، نقلا عن الالتفات البصري، ص 174.

(29) نقلا عن : الالتفات البصري ، ص 175 .

(30) الالتفات البصري ، 176 .

(31) ألفت في الدراسات النقدية العربية كتب كثيرة عن أهمية الصورة ، وعلاقتها بالإبداع ، منها:

القط ، عبدالقادر : الكلمة والصورة ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1988م .

فضل ، صلاح : قراءة الصورة وصور القراءة ، ط1 ، القاهرة ، دار الشروق ، 1997م .

الغذامي ، عبد الله : الثقافة التليفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، ط1 ، بيروت – الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 2004م .

عبدالحميد ، شاكر : عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2005م .

(32) البريكي ، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ط1 ، بيروت – الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 2006م ،ص 63 .

(33) الخطيب ، حسام ، وبسطاويسي ، رمضان : آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية ، ط1، دمشق ، دار الفكر ، 2001م ، ص 50 .

(34) مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 115–117 .

(35) مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 77 .

(36) البقاعي ، مرح : القصيدة الرقمية ، أبريل 2004م ، انظر الرابط :

http://www.himag.com/articles/art8.cfm?topicld=8&id=333

(37) قامت الدكتورة فاطمة البريكي بدراسة هذه القصيدة في كتابها «مدخل إلى الأدب التفاعلي»، ص 81–84 .

(38) مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 84 ، 85 .

(39) نجم ، السيد: النقد الرقمي، مجلة الرافد الإماراتية، الشارقة، عدد 149 ، 2009م ، ص 44.

(40) البحيري ، أسامة : أثر العولمة في الأدب العربي المعاصر ، ملحق المجلة العربية ، الرياض ، عدد 394 ، نوفمبر 2009م ، ص 20 . وانظر الروابط :

www.sanajleshados.8k.com

http://www.arab-ewriters.com/saqee3

(41) سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م.

(**) منعم الأزرق : شاعر مغربي معاصر ، له مساهمات شعرية ونقدية رقمية منذ مطلع الألفية الثالثة، وله مدونة شخصية على الإنترنت، جمع فيها معظم قصائده الرقمية، ومقالاته النقدية.

(***) دكتور محمد حبيبي : شاعر سعودي ، من مواليد 1388هـ ، حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث ، وله ثلاثة دواوين شعرية ورقية ، ومجموعتان شعريتان رقميتان .

(42) يقطين ، سعيد : من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ط1 ، بيروت -الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 2005م ، ص 244 .

(43) مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 78 .

(****) دكتور مشتاق عباس معن ، شاعر عراقي ، من مواليد 1973م ، حاصل على درجة الدكتوراة في اللغويات ، أصدر ديوانين شعريين ورقيين ، ومجموعة شعرية رقمية تفاعلية .

(44) انظر القصيدة على موقع «النخلة والجيران» على الرابط :

http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/-111111moshtak.htm

(45) النقد الرقمي ، ص 46 ، بتصرف .

(46) منجي ، ياسر : جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي ، مجلة الآطام ، النادي الأدبي بالمدينة المنورة ، عدد 33 ، 2008م ، ص 45 .

(47) النقد الرقمي ، ص 49 ، بتصرف .



المفهوم الإبداعي للشعر في الشعر السعودي

صالح السهيمي

مدخـــل:

تتسم المدونة الشعرية في التراث العربي بالتعددية في المفاهيم المتصلة بالشعر وبعوالمه المتغيرة منذ أقدم العصور؛ إذ إن العرب قد امتازوا عن غيرهم بالإحساس «الشاعري» المختلِف؛ وامتازوا أيضا بالتلقي الجيد لهذه المفاهيم.

وحُقَّ للقدامى من الأدباء والشعراء والمهتمين بالحركة الشعرية – إبداعًا ونقدًا – أن يصفوا الشعر بالصناعة، ولابد للشاعر أن يعي هذه الصناعة ويلمَّ بها، قبل الولوج إلى عوالمها، ومضايقها. فصناعة الشعر مفهومٌ يشي بأهمية الأداء الجمالي، ومن ثمَّ الانطلاقُ به نحو عوالم الإبداع والابتكار والتجديد في النص الشعري.

وحين نتتبعُ المفهوم عبر المدونة الشعرية لدى العرب، ونرجع إلى بدايات الرؤى النقدية في العصر الجاهلي نجد أنَّ النقد الشعري – رغم سذاجته وانطباعيته– يصدر عن الشعراء المبدعين؛ الذين انتهوا مع مرور الزمن إلى نقاد للشعر، ومحكمينَ له من خلال الملتقيات الشعرية، وغيرها. وامتدَّ هذا التلقي

النقدي للشعر من قبل الشعراء فيما تلا هذا العصر، لاسيما في مرحلة التدوين والقرون اللاحقة ويتجلى ذلك في العديد من الكتب النقدية القديمة.

يظهر لنا عبر الكتب النقدية مفاهيم متعددة للشعر، تتطور من زمن لآخر، ومن ذلك ما نجده لدى قدامه بن جعفر حين عرّف الشعر بأنه: «قولٌ موزونٌ مقفى يدل على معنًى»(1) ولعل هذا التعريف لم يقنع كثيرًا من النقاد العرب قديما؛ إذ نرى أن بعض هؤلاء يأتي بمفاهيم جديدة؛ كالذي جاء في كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي، حين قال معرفًا الشعر بأنه: كلامٌ منظومٌ بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إنْ عُدِلَ به عن جهته مجَّتْهُ الأسماعُ وفَسَدَ على الذوق»(2). وبهذا فإن ابن طباطبا أشار إلى حضور العلاقة بين المفهوم والجنس الأدبي من خلال التمايز بين الشعر والنثر. والتأكيد على أهمية حضور التلقي لماهية الشعر. كما يؤكد حازم القرطاجني في (منهاجه) على ضرورة التخييل لماهية الشعر، بأنَّ الشعر كلام مخيّل موزون، ويعني بالتخييل: «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة الانبساط أو الانقباض»(3). وبناء عليه فإنَّ التخييل من أبرز مقومات المفهوم الشعري، لاسيما حين يتصل بالاختراع والابتكار في القول الشعري.

وحين يظهر المفهوم الشعري عمن سواه من المفاهيم الأخرى التي تنأى به عن الشعرية لدى النقاد القدامى؛ فإنَّ الرؤية السابقة تتأسس على رؤية للنقاد دون الشعراء، وكأننا بحاجة إلى شعراء نقاد عرفوا بالتجربة الشعرية، ودُفعوا إلى مضايق الشعر، لذا يمكن أن نتساءل عن دور هؤلاء الشعراء!

ألْم يشاركوا النقادَ في إظهار الرؤى الشعرية؟

بالطبع كان لهم الإسهام الأكبر في إبراز العديد من المفاهيم والرؤى الشعرية. والشعراء القدامى لم يألوا جهدًا في هذا الجانب، حيث تتراءى لنا

شواهد كثيرة في مدونة التراث الشعري لدى العرب ممن اهتموا بنقد الشعر، وألمحوا إلى مفهومه الإبداعي[4].

فالشعراء في تعريف الشعر هم الأولى به ممن سواهم، إذ يقول الشاعر والناقد الأمريكي أرشيبالد مكليش في كتابه «التجربة والشعر»: إنَّ «المرء في ميدان الشعر بحاجة إلى رائد ثقة، رجل رأى واستبان، ثم عاد، ولن يكون هذا الرائد إلا شاعرًا . أما النقاد، فهم كمن يصنع خرائط لجبال العالم الذي يرودونه، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط»[5].

ومسيرة الاهتمام بالصناعة الشعرية لدى العرب لم تقف عند الرواد القدامى؛ بل امتدت إلى العصر الحديث مع تعدد في المفاهيم الشعرية لدى الشعراء الذين ينتمون إلى خلفيات فكرية، وفنيات مختلفة، ولعل من هؤلاء: محمود سامي البارودي، وأدونيس، ونزار قباني، وخليل حاوي، وعبدالوهاب البياتي، وصلاح عبدالصبور وآخرين. وفي المشهد السعودي نجد غازي القصيبي، ومحمد الثبيتي، وصالح الزهراني، ... إلخ.

لذلك يظل الشعر العربي مرتبطًا بالشاعر المبدع الذي يسهم في رفد الذائقة العربية عبر العديد من النصوص الشعرية التي تؤكد على الرؤية الفنية لمفهوم الشعر، سواء أكانت هذه الرؤية نثرية (خارج القالب الإبداعي) أم شعرية (داخل القالب الإبداعي).

فلو تتبعنا الرؤى النثرية التي سطّرها الشعراء العرب المعاصرين لطال بنا المقام في تتبعها، ومعالجتها. لذا فإنَّ محور الحديث في هذه الورقة يحتم علينا التركيز حول المفاهيم الإبداعية للشعر لدى الشعراء أنفسهم؛ حين ينطلقون من رؤى ترصد المفاهيم والنظرات الشعرية.

وأخيرًا لن تسعى الورقة إلى تسجيل ما أصاب الشعر من تداخلات مع الأجناس الأخرى، ولن ترصد الفوضى التي عمَّت الشعر بسبب ضبابية

المفهوم لدى البعض، ولكن ستقف على الماهية باعتبارها حدًّا للمفهوم الذي يمحض للشعر فنيته، وستقرأ المفهوم الإبداعي للشعر في الشعر السعودي.

المفهوم الإبداعي للشعر في الشعر السعودي:

ما المفهوم الإبداعي للشعر؟

وهل يسهم هذا المفهوم في رقي الإنتاج الشعري؟

وما علاقته بالجنس الأدبي؟

كلٌّ هذه الأسئلة تتيح للمتلقي هامشا من التأمّل والتتبع لماهية الشعر، وتسهم في رصد ما ينتجه الشاعر السعودي من مفاهيم ورؤى شعرية تؤسس حالة تسجيلية يرصدها لنا الشاعر في ظل كل هذه النصوص التي تمتطي صهوة الشعر!

وللإجابة عليها؛ سنركن إلى بعض الشعراء الذين ينتمون إلى أجيال شعرية قد تكون متقاربة زمنيا؛ إلا أنها تختلف باختلاف المصادر والمآلات التي تمايز بين نتاجها الشعري(6).

وسيكون الاهتمام بالمفهوم الإبداعي عبر نصوص شعرية أنتجها شعراء سعوديون ممن اهتموا بالشعر وبفنيته. والقراءةُ التي تقوم عليها الورقة ستكتفي ببعضهم لتحديد هذه الفكرة. وهم على التوالي: الشاعر أحمد بهكلي، والشاعر صالح الزهراني، والشاعر محمد الثبيتي، والشاعر أحمد قِرّان الزهراني.

وأعني بالمفهوم الإبداعي للشعر: كلَّ مفهومٍ جاء في نص شعري يتطرق فيه الشاعر إلى ماهية الشعر.

فالشاعر الذي يلجأ إلى تعريف الشعر من خلال قول (الشعر على الشعر) يسجل المنطلق الذي يراه للماهية الشعرية، كما أنه يؤكد على رؤيةٍ ينطلق منها إلى رصد الفوضى في قول الشعر، ومن ثم يسهم في الرقي بالشعر،

والشعرية داخل الجنس الأدبي. وبذلك تتحول هذه الرؤى إلى وعي كتابي بالمفهوم الشعري داخل النص الإبداعي.

وبناء على ما تقدم فإنَّ المفهوم الذي ينطلق من الشعراء المبدعين العارفين بماهيته يحدُّ من الفوضى، والادعاء الحاصل في (قول الشعر)، ويسهم في كبح جماح الإنتاج الكمي للنظم الذي يَدَّعي الشعرية. ويرسم للمتلقي أهمية التأسيس النقدي للشعراء عبر نظرتهم الإبداعية للمفهوم الشعري.

1 – النص/ المفهوم / البناء:

الشاعر أحمد بهكلي تناول المفهوم الإبداعي للشعر عبر قصيدته «عجين النار» في ديوانه : أول الغيث ، حيث قال(7) :

الشعر عندي الورد إن فتحا
الشعر عندي الورد إن صوحا
الشعر عندي الحزن إذ يرتمي
غمامة تحجب شمس الضحى
الشعر عندي الفرح الـ «يحتوي»
قلبين طول العمر لم يفرحا
الشعر ذوبٌ شهقة رعشة
إذا ادكرنا صحبنا النزحا
الشعر عين سفحت دمعها
تبكي دم الإنسان أن يسفحا
الشعر عندي ليس أنشوطة
ألهو بها كلا ولا مربحا
قبل اجتياح الشعر تجتاحني
كآبة أشتاق أن افرحا
تصطف في جمجمتي أوجه

غـريـبـة تـكـتـب لي مـا امحى
يـركـض نـبـض الـقـلـب عـيـنـي هنا
تـغـور كـيـمـا تـبـصـر المـسـرحـا
لاشـــيء مـنـي غـير رعــش الــرؤى
يـقـلـب الأغـمـض والأوضـحـا
حـتـى إذا مـا غـاب وعـيـي بها
وحـارت الـعـيـنـان أن تلمحا
والـتـقـت الـذاتـان ذاتـي أنـا
وذات شـيء مـثـل « بـرق امصـحـا»
بـيـنـهـمـا الـفـكـرة تـضـنـي كما
سـمـسـمـة مـابـين قـطـبـي رحـا
مـالم تـزف الـشـعـر غـيـبـوبة
واعـيـة تـقـدر أن تفصحا
فـالـشـعـر يـبـقـى دمـيـة نكتة
أولـى بـهـا مـنـا نـدامـى جحا

الشعر عند بهكلي ماهيةٌ، وخلق فنيٌّ، واستعدادٌ قبل القول، وفقدٌ عند حضور القول، وتلقٍ يثيرُ الدهشة للمقول، وبهذا البناء الذي يحيل إلى مسألة حضور الإبداع الشعري من خلال رؤيته؛ إن لم يكن كما يتصوره الشاعر؛ فهو ليس إلا نكتةٌ لا تليق بالشعر ولا بالشعراء. لذا يكرر البهكلي مفردة الشعر إحدى عشرة مرة في النص عبر سياقاتٍ متعددة تشي بأهمية البناء الشعري للمفهوم وللنص معا على حدٍ سواء.

إذ يبتدئ الشاعر بقوله: إن الشعر عنده مرتبط بالورد، مما يدل على إحالة دلالية توحي بمدى إيمان الشاعر بشعره، ويمنحه هذا الجمال الطبيعي المرتبط بلحظة تفتح الورد، وابتداء القصيدة؛ فكأنه يشير من طرفٍ خفيٍّ إلى أهمية البداية للنص الشعري.

كما أن هذا الشعر لابد له من حافز يؤجج الموقف الشعري الذي يدفع بالشاعر إلى قول قصيدته، لذا يمثل الحزن لديه غمامة تحجب شمس الضحى، والحزن دلالة تأتي في مقابل الفرح الذي يُكْملُ المعادلة في الحافز الشعري. فهو بين ثنائية الحزن والفرح يعيش لحظات مخاتلة بين ذوب وشهقة ورعشة لا يمكن تحديدها.

وهو بهذا يريد أن يلمح من خلال المفهوم إلى اللحظات التي يَمُرُّ بها الشاعر الذي يمتلك أهمية التصوير والخلق الفني.

ولعل أجمل الشعر – عنده – ما يأتي في اللحظة الخلاسية التي لا يستطيع فيها الشاعر أن يصل إلى حسم حالته الشعرية، فيظل تائهًا في فضاء الإبداع، محلّقًا في تتبع اللحظات الرافدة للتجلي الشعري، ومسيطرًا على حالته النفسية التي يعيشها الشاعر.

كما أنه يرفض أن تكون تجربته الشعرية في القصيدة مجرد نشاطٍ قولي من أجل اللهو؛ لذا نجده يصف هذا بالأنشوطة عندما يلهو بها بعض الشعراء ممن يتفوهون بالكلمات من أجل المناسبات التي تلتهم الإبداع.

فهل يقف الشاعر عند هذا المفهوم؟!

بالطبع لا ، إذ نراه يسترسل في مفهومه الإبداعي للشعر حين يذكر حالته النفسية قبل اجتياح الشعر، حالة الإلهام التي تعتري المبدعين، من تزاحم الأفكار والأقوال والمعاني الشعرية. فقبل اجتياح الشعر عنده تنتابه الكآبة التي تتلاءم مع الحزن كمحرك للشعر؛ وملهمة للقول الشعري، وهو هنا يصور هذه اللحظة المربكة للمبدع؛ فيظهر حين يغيب الآخرين، ويختفي عندما تحضر أوجه لا يعرفها، فهو بهذا يختزل فكرة الحضور في غياب مفتعل تضطره التجربة الشعرية، وتعتريه اللحظة الحاسمة في بداية الخلق الفني إلى القول الشعري.

ولعل هذه اللحظة تكشف عن لحظة التجلي التي تتحد فيها الذاتان

لدى الشاعر الحقيقي «المبدع المتألق» ؛ إذ هي هنا تشي بنقطة الالتقاء بين الذات الخارجية والذات الداخلية، الجسد والعقل الباطن. والشاعر يصف هذا الاحتفاء بين التقاء الذاتين، ويصور سرعة الالتقاء الخاطف بالبرق «مثل برق امصحا».

يصل الشاعر البهكلي في ختام القصيدة إلى مفهومه الإبداعي للشعر بأنه إنْ لم يكن غيبوبة واعية تزف الشعرَ نحو عوالم الإفصاح؛ فإنه يبقى نكتة أولى بها الحمقى من المتلقين.

وبهذه النتيجة التي يتوصل إليها الشاعر عبر تأسيس ثنائيات الحضور والغياب، والفرح والحزن، والالتقاء والافتراق يغلق دائرة مفهومه الإبداعي للشعر، وينهي رؤيته حول هذا المفهوم، لذا يتراءى لنا أهمية البناء المراد من قبل الشاعر في المفهوم الإبداعي بوصفه مفهوما للجنس الأدبي الذي يقدمه إلى آخرين يدّعون قول الشعر وهم منه براء!.

2 – النص / المفهوم / الانفتاح:

أما الشاعر صالح الزهراني فإنه يلتمس عبر مفهومه الشعري البحث عن الجمال، والانفتاح – شعريًا – على ألوان هذا الجمال؛ عبر الأنشودة، والأغنية، والحب... فها هو يقول في قصيدته «خميرة الممكنات»(8):

الشعر أنْ أبني مدى أوسعا

أَريحُ فيه المتعبَ الموجعا

أُرِي به من لا يرَى وَجْهَهُ

أهديهِ في بهوِ العُلا موقِعا

به أصبُّ الكونَ أنشودةً

أدحوهُ بابًا للهوى مُشرعا

...

يقدم الشاعر عبر القصيدة مفهومه الشعري (المتقدم زمنيا)، الذي يؤكد فيه على الانفتاح في الرؤية، والبحث عن التنوع الجمالي للرؤية من خلال بناء المدى الواسع جماليا، وإهداء المتلقي أنشودةً كونية، عطرا، ديمة، أغنية . . .

المفهوم عند الشاعر ينطلق من كونه مفهوما منفتحا على الجمال، إلا أنه في المقابل لابد أن يكون مستفزًا يثيرُ المتلقي:

أحشو حروفَ البوح كاكِيّةً
في كلِّ فجٍّ تلقفُ المصرعا
قنابلًا تأتي .. رصاصًا .. لظىً
دبابةً .. بارجةً .. مدفعا

فيكون بذلك مثير للدهشة والتلقي، صارخ بحروف البوح المؤهِلة لاستقبال ما يلقى من شعرٍ يهزُّ ذائقة المتلقي.

والشعر – عنده – أحلامٌ مولعٌ بها؛ وفي ذلك دلالة على مسألة الغياب التي تحدُّ من جلاء المفهوم، وكأن المفهوم يرفض صراحة الحد، ويعدل به عن اليقين الذي يتنافى مع الفن الإبداعي.

والشاعر يصل عبر مفهومه إلى وعيه النقدي بالشعر من خلال مفاهيم سابقة حين يقول:

الشعرُ بابٌ في تخومِ الرؤى
من ألف قرنٍ يمنحُ الأروعا
الشعرُ شعرٌ .. مبدأٌ صادقٌ
تصوغه الأحداثُ لا يُدّعى

وتتجلى رؤية الشاعر حول مفهوم الشعر من خلال ما تتيحه مدونة التراث العربي من رؤى لشعراء سابقين منذ ما يزيد على ألف عام، تؤكد على أن الشعر (شعرٌ) ومبدأ صادق لا يدعَّى !!

الشاعر صالح الزهراني لم يقف عند هذا المفهوم؛ بل نجد له رؤيةً أخرى تتصل بالأداء الجمالي، وبالانفتاح في المفهوم الإبداعي للشعر.

ففي مقطعٍ له من نص آخر بعنوان «فصول من ولهٍ قديم»، يقول في مطلعه(9):

الشعر أنك لا تدري ، سواك درى
ولا ترى كل ما يجري وأنت ترى
وأنْ تحلق عصفورًا وأغنيةً
من عزفها كل قلبٍ ينتشي وترا
وأنْ تكون عناقيدًا ومائدةً
للعاشقين ، تُعبِّي ليلهم قمرا
الشعر أن تستر النجوى وتعلنها
وأجمل الشعر ما أبدى الذي استترا!

***

فالمفهوم هنا يتكئ على ثنائية الحضور والغياب، ولعلَّ هذه الجدلية تتصارع في المفهوم الإبداعي للشعر لدى العديد من المبدعين، إلا أنها تتأسس لدى الشاعر من خلال الدراية بعمل الشعر وبالرؤية والحضور الغنائي في الشعر. فأهمية العزف والغناء يدفعنا إلى تأمل مرحلة الانتشاء والطرب المؤدي إلى لحظة الخلق الفني في القول الشعري.

وهذا المفهوم يتصل بمرحلة الاستعداد للقول الشعري بين لحظتين تتأرجحان بين الحضور والغياب. لذا نراه لم يقف عند هذا الجزء من المفهوم؛ بل يسير قُدمًا ليقول بأن الشعر: أن تستر النجوى وتعلنها. وهذه الثنائية تتصل بجمالية الفن الشعري؛ الجمالية التي تُعْنَى بالمخفي عن أعين الناس العاديين. فكأنه يعود بنا إلى أهمية الرؤية لدى الشاعر الذي يشعر ببواطن الأمور، ويجيد دلالة الكشف عنها. وهي المهمّة التي يتميز بها الشاعر عمن سواه.

ويختتم الشاعر هنا مفهومه من خلال الربط بين الحب والشعر، ولعل هذه العلاقة تشي بأهمية عشق الشاعر لشعره، واهتمامه بالصناعة الشعرية التي هو مطالبٌ بتنقيحها، وطرافتها، وحداثتها، حتى يصل بها إلى درجة الإيمان بهذا الحب وبهذه العلاقة بين الحب والشعر. ومن خلال قوله: « آمنت بالحبِّ أشعارًا وأفئدةً » يؤكد على هذه الثنائية التي تنأى بالشعر عن يقينية الحدّ للرؤية الشعرية، وتجعله في دائرة الثنائيات التي تقترب به من المفهوم ولا تصل إليه؛ حتى ينتهي الأمر بالمتلقي إلى تأمل مسألة جدلية (الحضور/الغياب)، وكثافة حضورها.

ولنتأمل المقطع في نهاية قصيدته حين ختم بقوله:

والحبُّ والشعرُ زلّاتٌ وزلزلةٌ
فلتغفروا إنَّ خيرَ الناس مَنْ غفرا

بهذا ينحو صالح الزهراني بالمفهوم الجديد في نصه « فصول من وله قديم » منحىً آخر؛ حيث يؤكد على أهمية التوظيف، توظيف المفهوم في نص يقوم على الحب والوله بالمكان المتمثل في (أم القرى)، هذا التوظيف يحتمل انفتاحية المفهوم. كما أنَّ بعث (الجمالي) عبر مفهومه الإبداعي وحضور الثنائيات في القصيدة جعل دائرة مفهومه تقوم على رفض الانغلاق وتدعو إلى الانفتاح في الرؤية الشعرية.

3 – النص/ المفهوم / المساءلة:

أما حين ننتقل إلى الشاعر محمد الثبيتي فإننا نجد له قصيدةً تحمل عنوانًا يتمركز حول مفهوم « القصيدة ». إذ يقول في بدايتها[10]:

(القصيدة)

القصيدة إما قبضت على جمرها
وأذبت الجوارح في خمرها
فهي شهدٌ على حد موس

فحتّام أنت خلال الليالي تجوس؟
وعلام تذود الكرى
وتقيم الطقوس.
وألف من الفاتنات الأنيقات يفرحن
ما بينهن عروس.
و لا أنتَ أوتيتَ حِكْمَة لقما..
و لا هنّ أوتينَ فتنة يوس..

يتشكل المفهوم لدى الشاعر الثبيتي عبر (غنائيته) التي يعزف من خلالها على مفهوم القصيدة الشعرية، والتي تبدو في نظره أنها مختلفةُ الحضور والأداء، ومتميزةٌ في الحكمة والجمال، ويتجلى ذلك عبر تصويره لحكمةِ لقمان بالنسبة للشاعر، وفتنة يوسف – عليه السلام – بالنسبة للقصيدة. فالتميز الذي يسعى إليه الشاعر في مفهومه لا يكمنُ في الأناقة فحسب؛ بل يكون في الثراء الفاتن الذي يميز العروس الفاتنة الجمال عن النساء الأنيقات.

فالمفهوم الذي يبعث على الفتنة والحكمة والجمال يختزله الثبيتي في تعريفه للقصيدة بأنها «شهدٌ على حدِّ موس»؛ إذ يثير لديه تساؤلاتٍ تدور حول الشاعر ونصه الشعري، فهو يسأل الشاعر، ويتساءل: كيف تأتي القصيدة؟ وماذا تقول؟ رابطا ذلك بالزمن.

***

كيف تأتي القصيدة
ما بين ليل كئيب
ويوم عبوس؟
وماذا تقول القصيدة بعد

غروب المُنى
واغتراب الشموس؟

إنه يؤكد على مسألة ارتباط المفهوم بالزمن، إذ إنَّه حريٌّ بالمبدع من الشعراء أن ينتظر نضوج قصيدته، وأن لا يظهرها حتى تكتمل بالاتكاء على اكتمال حضورها، وجودتها، وبما تحمله من رسالة فنية، وأبعاد جمالية.

والشاعر من خلال ما قدمه عبر مساءلة المفهوم/ النص نجده لم يكتفِ بعرض الأسئلةِ فحسب؛ بل توصل إلى نتيجة مفادُها: أن الشاعرَ مهما بلغ بالفن الشعري، وحرصَ على فتنة النص؛ إلا أنه يؤمن بأن القصائد كالناس تحيا، لها يوم سعدٍ ولها يوم بؤس...

والقصائد كالناسِ تحيا
لها يومُ سعدٍ
لها يوم بؤس

بهذا التعالق بين الأسئلة والإجابات يتحدد المفهوم الشعري لدى الشاعر من خلال التصور الإجناسي لمفهوم القصيدة في ضوء الإطار الفني الذي أورده الشاعر، حيث نراه يسعى لإبداء رؤيته وفق البناء النصي لقصيدة التفعيلة. ويغلق دائرة المفهوم عبر طرح الأسئلة والإجابة عليها.

4 – النص/ المفهوم / الفلسفة:

يقول الشاعر أحمد قِرَّان الزهراني في افتتاحية ديوانه (لا تجرحِ الماء[11]):

القصيدة..

نافذةُ الروحِ
قول الحقيقة في موطن الشكْ
صوتُ الملائك في غسق الفجر
طعم الأنوثة في مبتدا الليل
معنى الطفولة

سرُّ الغياب / الحضور

الكتاب المؤجل

وجه الحياة المؤبد.

***

القصيدة ..

بلقيس تخطو على الصرحِ

من غير سوءٍ

و عشتار

ترفل في حلةٍ من زبرجد .

***

القصيدة..

أنثى تراقص مرآتَها

في خشوعٍ

وتركعُ في شهوةٍ وتهجّد.

...

ينبثق المفهوم الإبداعي عند الشاعر عن رؤيةٍ «ميتا لغوية»، تبحث باتجاه العمق المفاهيمي المعتمد على الرمزية في ضوء ما يتيحه القالب الفني من رؤية تجديدية، ولعل هذا التغلغل في المفهوم الشعري يعتمد على لغةٍ شعرية وصورة غارقة في تفجير العالم بالمخيلة الطاغية؛ التي تنطلق من الخفي «الكامن» في خيال المبدع إلى التحقق الظاهري المتمثل في جسدية النص.

وبهذا التحول الفني والاستثمار الحقيقي للغة الشعرية يتكون المفهوم لدى الشاعر من حيث التفجير الدلالي للغة الشاعرة. وحشد الكم المهول من

الصور الشعرية التي تملأ النص، وتحتفي بالجديد المرمّز. نرى أن الشاعر يسعى إلى فتح المفهوم على أفاق جديدة تكمن في التجديد الشعري على مستوى المضمون والشكل، وعبر ما يقوله النص الشعري، وبما يتركه من أثرٍ في المتلقي. وبهذا التجاوز للغة القديمة والصور البالية يتمحض المفهوم عن رؤية جديدة للقصيدة التي يراها الشاعر معبرة عن مفهومه الشعري.

فحين يبتدئ الشاعر ديوانه الشعري بهذا المفتتح، وبهذه القصيدة؛ فإنه يعلن للمتلقي منذ البدء عن رؤيته لمفهوم الشعر حين تتكئ على الرؤية الفلسفية للأشياء. فلو عدنا للنص نرى أنه يأتي بمفردة القصيدة بداية كل مقطع، خمسة مقاطع تؤكد حضور المفهوم في ضوء فكرة الجنس الأدبي الذي يمثله، وهذا ليس من أجل التأكيد والتكرار فحسب، بل من أجل الحضور التجديدي للمفهوم، ومن أجل البحث عن ثنائيات متضادة تفسر بعض سر الحضور والغياب الذي ذكره في بداية المقطع الأول من النص. والبداية هنا محمَّلة بحمولات تتكئ على العمق الفلسفي لرؤية الشاعر، كما تتكئ على الثنائيات المتضادة التي ترتقي بالحد المفاهيمي للشعر نحو عوالم جديدة.

وفلسفة الرؤية الشعرية لدى الشاعر ارتكزت على عناصر منها ما يندرج تحت المضمون : كالاحتفاء بالأنوثة المرتبطة في حضورها الأنثوي لمفهوم القصيدة والحرية وعشتار وبلقيس ....، ومنها ما ينضوي تحت البناء التشكيلي الفني المعتمد على اللغة الشاعرة والصورة المبتكرة وتوظيف التراث... إلخ.

وتأسيسا على ما تقدم يظل البحث في المفهوم الشعري مفتوحًا، ويظل متاحا للعديد من الباحثين؛ لأنه يرفض السجن داخل تعريف معين؛ ولأنه يرفض اليقينية المميتة التي تحدُّ من فنيته، إلا أنه بالمقابل لا يرفض أن يتفق الشعراء على المفهوم الذي يُعدُّ مفهومًا للجنس الشعري، وحين ننطلق من هذه الفكرة، وندرسها فإننا نؤكد على جانب مهم من دراسة الأجناس الأدبية، بحيث أنه لا

يمكن أن نتحدث عن الجنس الأدبي بعيدًا عن حده المفاهيمي، ولا عن عناصره الفنية التي تتكئ على المفهوم الإبداعي.

لذا فإنَّ الشعراء الذين تناولتهم الورقة يصدرون عن مفاهيم تمحضُ للشعر فنيته، وتقدّر للجنس الأدبي «تصوره الإجناسي»، وما تطرقوا إليه من رؤى سابقة لا يمكن أن نتصوره إلا من أجل التأكيد على أنَّ للجنس الأدبي مفهومه الفني الذي يرتقي به على مستوى الفن والاختراع والتجديد والحرية والبناء الأسلوبي ... وغيرها.

هذه النظرات الإبداعية تتوازى في رؤيتها مع المدونات النقدية للشعر في أدبنا المحلي، وترتقي بالشعر إلى وعي جديد ورؤية تختلف من شاعر إلى آخر، وربما قد يأتي من الشعراء من يهذي برؤية جديدة – وهذا حق متاح – حول المفهوم الإبداعي، ويدّعي أن يرتقي بالشعر وهو ليس إلا هادمًا له من حيث لا يدري، ولهؤلاء سيكون التأريخ كفيلا بغربلة هذيانهم.

أخيرًا لعلّي قد حاولت أن أخرج من هذه الورقة بدلالات مهمة في مقاربة الموضوع، عبر النصوص الشعرية التي تناولتها، كما أنَّ دلالتي «الانغلاق والانفتاح» في المفهوم الشعري باتت من المسلمات – لدى الباحث – في الرؤى الشعرية التي أنتجها الشعراء. وتؤسس إلى وعي فني بالمفهوم من قبل الشاعر. وهما على درجة عالية من الأهمية من حيث اتصالهما بالنتيجة المتوخاة من التقاء المفهوم بالجنس الشعري.

الهوامش

(1) نقد الشعر. قدامة بن جعفر. ت: كمال مصطفى.ط3. مكتبة الخانجي بالقاهرة. ص:17 .

(2) كتاب عيار الشعر. ابن طباطبا العلوي. ت: الدكتور عبدالعزيز المانع. دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض ط1415هـ . ص:5.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني. ت: محمد الحبيب ابن الخوجة . دار الغرب الإسلامي . ط3 . ص: 89 .

(4) راجع في ذلك الكتب التالية : الشعراء نقادا، د. عبدالجبار المطلبي . دار الشؤون الثقافية العامة. العراق. ط: 1986 م . الشعر على الشعر، د.الطاهر الهمامي. جامعة منوبة . تونس. 2003م. مفهوم الشعر ، د.أحمد يوسف علي. الأنجلو المصرية . 2004م . وكتاب وجوه النرجس... مرايا التأويل. محمد الغزّي. كلية الآداب الإنسانية بالقيروان. سلسة أفكار. مسكيلياني للنشر. تونس.2008م.

(5) الشعر والتجربة. أرشيبالد مكليش. ترجمة: سلمى الجيوسي. بيروت. ط 1963م. ص:12 .

(6) هنا أشير إلى أنَّ (المفهوم الإبداعي للشعر) لم يقف عند هؤلاء الشعراء الذين تطرقت لهم الورقة ؛ بل هناك العديد من الشعراء الذين تناولوا فكرة المفهوم الإبداعي من خلال دواوينهم؛ أنظر مثلاً: الدكتور يوسف حسن العارف. في ديوانه «كلما وقصائد أخرى». نادي الباحة الأدبي. 1427هـ. والشاعر علي محمد صيقل في ديوانه «أغنية للوطن». نادي جازان الأدبي. 1409هـ. والشاعر جاسم الصحيح في ديوان «أولمبياد الجسد». 1421هـ. والشاعر علي بن يحيى البهكلي في "صمت الأوردة" نادي جازان الأدبي. 1428هـ. وموسى الأمير في ديوان «روُحان» نادي جازان الأدبي 1428هـ... إلخ.

(7) ديوان «أول الغيث» . أحمد بهكلي. ط 1412هـ . نادي الرياض الأدبي .

(8) صالح الزهراني . فصول من سيرة الرماد. نادي القصيم الأدبي . الطبعة الأولى 1419هـ. والقصيدة بتأريخ: 12/4/1415هـ. مكة المكرمة.

(9) نشرت القصيدة في ملحق (الرسالة) بجريدة المدينة السعودية في تأريخ 17/4/1428هـ...

(10) ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة . مؤسسة الانتشار العربي. نادي حائل الأدبي. ط 1 . ص:297 .

(11) ديوان (لا تجرح الماء). أحمد قران الزهراني. رياض الريس. بيروت. الطبعة الأولى. 1429هـ. ص 13.

البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة
(الحوار والحوارية)

فايزة أحمد الحربي

لقد رفضت الاتجاهات الحديثة نقاء النوع الأدبي ومزجت بين الأنواع الأدبية ، وأصبح بذلك النصّ الأدبي بشكل عام شعراً أو نثراً ينزع إلى بطلان التجنيس ، فحدوده تداخلت واختلطت دون إلغاء لقواعد الجنس الآخر ، حتى أضحت مزيجاً معقداً،فلم يعد يدرس النص الأدبي كبناء فني معزول عن باقي الفنون ، وإنما يكمن الإبداع في مدى علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الروابط التي تقيمها فيما بينهم، يقول توردوف: «إن الرأي العام جنس واحد يزعم أنه يُخضع كل الأجناس الأخرى ، في حين أن الأجناس الأدبية بأتم معنى الكلمة تقبل التنوع والتواجد»(1).

وبفضل انفتاح الأجناس الأدبية وتداخل بعضها على بعض في وقتنا المعاصر، وجدت دراسات عن (شعرية السرد) و(سردية الشعر)، فاقتربت لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، واستعان الشاعر المعاصر بإدخال آليات جديدة على النصّ الشعري مستمدة من تقنيات القصّ والمسرح والرواية والفنون التشكيلية الجميلة...

ويتميز الشعر عن بقية الفنون أنه (بنية مفتوحة) على الفنون الأدبية

الأخرى، محققاً لماهية الجنس الأدبي بأنه ليس جامداً أبدياً ... وإنما هو كائن عضوي يولد ويتطور ويموت، وقد يبعث من جديد في شكل مختلف متأثراً بجنس آخر ، مثله في ذلك مثل الكائنات الحية.

وقد أدى هذا الانفتاح إلى تحول في الخطاب الشعري من الغنائية إلى الدرامية، ومن التعبير المباشر إلى الرمز، ولكن من منطلق الشعر وعناصره، إضافة إلى ما أدى ذلك في القصيدة من خلخلة في مستوى بنائها العروضي ونظام التقفية فيه[2].

وتعدّ هذه الدراسة محاولة لمس التحولات الفنية في القصيدة المعاصرة وذلك بالتوقف عند تقنية الحوار، والتي يعتمد عليها البناء الفني في القصيدة الدرامية، فمن أثر الحوار تتوالد عناصر فنية أخرى من حيث: حضور الراوي– وتعدد الأصوات في النصّ الدرامي. من خلال الشخصيات المتحدثة بلسانها عن نفسها، أو بما يورده المؤلف على لسانها لا بلسان السارد نفسه. ويتضمن الحوار وحدة في الموضوع والأسلوب، ويطلق على الحوار المتعدد الأصوات بالسرد الحواري، وهو «مصطلح مرتبط بأعمال المنظّر الروسي ميخائيل باختين التي تدور حول اللغة والكلام والوعي والأنواع الأدبية...والمصطلح حواري يقابل مصطلح أحادي الصوت أو مونولوجي ، ويعتبر باختين في نظريته الخاصة بفلسفة اللغة أنّ المنطوقات (الملفوظات) الفعلية حوارية بمعنى أنها غائصة في سياق من الحوار أي أنها تستجيب لملفوظات سابقة لمشارك في الحديث، كما تحاول أنّ تستخلص استجابة معينة من سامع محدد. ولايقف الأمر عند ذلك، فلا وجود لشخصية جاهزة سابقة على العمليات اللغوية الاجتماعية مع الآخرين. وقبل أن تستطيع تلك الشخصية استخدام الكلمات في التعبير الذاتي الداخلي لابدّ لها من أنّ تكون قد نمت لغة الحوار مع الآخرين»[3].

إذاً ، فالحوارية تعني التفاعل النصي و«العلاقة بين ملفوظين» و«التفاعل

اللفظي» خاصية واقعية من خصائص اللغة... فكل ملفوظ يفترض وجود متكلم ومخاطب يعكسان هذه اللغة[4].

وقد وسّع باختين من مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج (الحديث الذاتي) نفسه حوارياً ويملك بعداً تناصياً. بمعنى أنّ «النصّ فيها مرتبط بنظام القول الاجتماعي والأيديولوجي ، أي هي سلالية لنص سابق، مع الاحتفاظ بخصوصياته وتفرده بعناصره المتميزة»[5]. وتتفرد هذه السمة **في الأسلوب غير المباشر (الحوار الذاتي).**

وقد أخذت القصيدة العربية الحديثة -وخاصةً القصيدة الحكائية- باعتبارات هذه التقنية، باستجلاب الحوار الداخلي (المونولوج) لرسم أفكار الشخصية وتقديم أحداثها. هذه التقنية التي هي أصلاً شائعة في الرواية العربية، والتي تقدم مدركات الشخصية بما لديها من أفكار، ومن ثمّ تكشف خلال هذا التفكير والحوار الذاتي عن المعاني والإحساسات الداخلية، فتقدم أيضاً الشخصية عبر سياق الخطاب القصصي دون اعتبار لمنطقية الواقع ، أو بناء جملة مرتبة في كلماتها وأشكالها وعلاقاتها الصحيحة ، لأنها تعني بتعرية الشخصية عن ذلك الغلاف الخارجي ، لتكشف عن أحوالها وجوانبها كما هي في حقيقتها، بأحوالها النفسية غير المتوازنة ، وبما يخترقها من تبعثر في الأحوال يتبعه تبعثر في الكلمات.

والمونولوج في القصيدة المعاصرة لا يأتي إلا في جمل شعرية قصيرة مكثفة ، قد تكون داخل أقواس أو خارجه كتقنية دالة على مسار الحدث . مع قطع تواتر السرد، ليبرز دور الصراع في القصيدة الذي يحكي عن الهم الذاتي أو الجمعي للمروي عنه. فقصيدة الذئب لإبراهيم نصرالله يتوقف السرد فيها بتوقف الراوي عن رواية الحدث، لكونه المحرك الوحيد للحدث والصوت الأوحد ، فقد قدَّم من قبل وصفاً دقيقاً عن حالة الذئب وطبيعته المتصفة بالجوع الدائم ، ولكن فجأةً يتحول الخطاب من (الهو) إلى (الأنا) أو

من الراوي إلى المروي عنه في مونولوج ومناجاة ذاتية ، وبذلك اخترق السرد صوت جديد أتى متداخلاً في القصيدة وتتابعها دون وجود فواصل أو أقواس في حركة مفاجئة. ويتغير الخطاب ليتحول الذئب بعدما كان مروياً عنه إلى راوٍ وفاعل سردي محاوراً ذاته ، وهذا القطع المفاجئ المصحوب بتحول الخطاب من الغياب إلى الحضور ومن العمومية عن شخصية مبهمة إلى حد ما – إلى الخصوصية – يشير إلى نوع من التماهي والتوحد بين الراوي والمروي عنه ، وكأنهما يجسدان حالة مشتركة من الألم والمعاناة:–

إيه يا جوع

كم أصبح الآن ظلي ثقيلاً

أأحملُهُ

أم أسير بلا جسدي

مثلما تعبرُ البر خيلُ الصدى والضباب(6)

وبذلك حقق المؤلف الحقيقي للنص الهدف منه . بتجسيد الحالة النفسية للذئب، مطبقاً في ذلك مصطلح (تيار الشعور) والذي صاغه وليم جيمس في كتابة مبادئ علم النفس «ليشير إلى الأفكار الداخلية للشخصية فيما تبدو فيه من تلقائية وتدفق»(7). فتفكير الذئب تدفق بتلقائية ، وكأنه تفكير يومي مستمر يعيش معه في رحلة الجوع الدائمة التي يعاني منها ، ليدلّ ذلك على أن الذئب يعيش صراعاً داخلياً ذاتياً ، ويحمل في أعماقه هماً خاصاً ، يشعر بثقله عليه جرّاء الجوع . وتبدو حيرته وتردده وقلقه من خلال الأسئلة المتوالية: أيحمل جوعه ، أم يسير بلا جسد ، ليمثل حالة من الوهم والإيهام .

وقد أدخل الشاعر تقنية الحوار الذاتي في قصيدة الذئب ، حتى يقف بحركة السرد فيها، ويعطيها حركة أخرى باختراق صوت جديد غير صوت الراوي، ويجعل من المحكي عنه فاعلاً سردياً في تحريك الحدث ، دون أن يروي عنه .

ويأتي الحوار الذاتي كذلك لقطع حكاية القصيدة بتحول الخطاب من الراوي ذاته، بعد ما كان راوياً للحكاية من الخلف إلى مشاركٍ فيه بعد سرد الأفعال المتعلقة بالحدث . وهذا القطع يأتي على سبيل التمني وتذكر الماضي (تيار الوعي) ، وفي هذا التحول تبدو الأحداث غير متصلة ببعضها ، رغم أن الارتباط بينها وثيق ويكشف عنه توالي الأحداث، وتبرز فيه إنسانية الشاعر ، ورهافة حسه، لأنه بهذا التحول يبرز صوته الحقيقي ورأيه في الموقف ككل.

وفي القصيدة الأسطورية (سربروس في بابل) تعددت الأصوات بتبدل أدوار الراوي ، الذي كان يروي عن المروي عنه / سربروس من الخلف ، ليصبح مشاركاً في الحدث ، ويقابل في القصيدة بين أفعال الموت والخوف والرعب لسربروس ، وأفعال الحياة الدالة على الأمل وبعث عناصر الوجود من جديد لتموز ، ثم يقطع الحكاية الطويلة بالتأوه والندب ، دلالة على قطع الأمل واستحالة أن يتحقق في بابل .

أواه لو يُفيق

إلهنا الفتيُّ، لو يُبرعمُ الحقولْ،...(8)

وبذلك تم التحول من صوت إلى صوت آخر. من صوت الراوي الشاعر من الخلف الذي كان يقتصر دوره على الرواية فقط عن أفعال سربروس الوحشية ، إلى صوت آخر متحكم في السياق الشعري في مونولوج داخلي ممتزج بنغمات التمني والأمل التي تعضد شعوره . هذا إلى جانب وجود المتعلقات الدالة على رموز تموز بأنه الخصب والربيع والحياة، منبئاً بذلك عن ولادة جديدة لأرض العراق الذي طال أسره في قبضة الحاكم الباطش .

وقد يأتي المونولوج منصوصاً عليه داخل الأقواس ، ويُراد به إعطاء نوع من المفارقة بين ما كان في ماضي الحدث وآنية القصّ ، وفيه تتقابل الأزمنة بين

حالتين تعاني منها الذات الشاعرة . من ذلك ما جاء في قصيدة العشاء الأخير لأمل دنقل عند استدعائه لشخصية يوسف عليه السلام .

عندما جئت إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلا .. قمرا

(قمرا كان لقلبي مدفأة)(9)

وتحدث الأنا السردية نحو ذاتها انفصالاً في سرد القول ، عندما تسترجع ذاكرتها نحو القمر ، وتملكه حين مَقْدمه لقصر العزيز ، هذا القمر الذي يتوقف عنده عبر تيار الوعي ويرمز لدوره الفاعل بما يحمل من معاني النور وسط الكلام المتوافق في السياق مع شخصية يوسف عليه السلام ، ثم يتابع السرد ليتحول القمر في نهاية الأمر إلى ما يشبه شوكة تدميه وسط حلقه(10).

ويحدث أن يتم انفصال للقصة الحوارية في قصيدة الحكاية عن المسار السردي للحدث عند تحول الديالوج إلى مونولوج ، وهذا يؤدي إلى نوع من الفصل التام بين الآخر والأنا ، فبالارتداد للذات يدخل في إطار المونولوج الداخلي ليسترسل الراوي في الحلم(11).. فقصيدة (قالوا لأيوب) بعنوانها الذي ينبئ عن حوار خارجي / ديالوج بين أيوب وآخرين ، بعد ثمانية أسطر يتحول القص والحوار فيه إلى مونولوج ؛ حوار متعلق بالشخصية الساردة مع الذات بصوتها وعبر ضمير المتكلم ، في هذا الحوار ينكشف وجه آخر لأيوب غير المستدعي؛ الذي يمثل الواقع والحقيقة المختلفة عن الموجود في النص ، ليفسح المجال لكل التفاصيل التي يمكن أن تحدث لو وقعت المعجزة بشفائه ، عن طريق الحلم والرؤيا والتخيل،

سيُهزم الداء غداً أغفو

ثم تضيق العين من غفوه

فأسحب الساق إلى خلوه

أسأل فيها الله أن يعفو

عكازتي في الماء أرميها..[12]

فالحلم لا يعني إغفاله العالم الخارجي ، وإنما شكل لدى أيوب المعاصر ملجأً اختاره ليعبر من خلاله عن أزمة مقهور ومغلوب على أمره ، وعن رغبات مكبوتة بأعماقه فجعل من حلمه قصة يرويها ؛ ليخفي حقيقة أكبر مما يطرحه به حلمه هذا .

ولا يُقصد من الحوارية مصطلح الحوار بمعناه المألوف من تجاذب أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر، وإنما ترتكز على الكيفية التي تكون بها تلك الحوارات ممكنة ، من خلال اللغة لكونها ذات نشاط اجتماعي وهي تسبق الذاتية من الناحية المنطقية. كما أنّ الحوارية لاتعني الحيادية أو أن تكون خارج علاقات الاتصال في النصّ الأدبي فالأنا الساردة المتكلمة هي نتاج مستمد من أصول وسياقات اجتماعية متعددة . فكل أنا هي نحن ويخصص باختين لهذه الحقيقة قيمة كبرى ، فعند مناقشة النوع الأدبي ..يناقش مسألة تعدد الأصوات مقابل الصوت الأوحد أو اختزال الأصوات المتعددة من حيث الإمكان أو الشخصيات في صوت مفرد متسلط[13].

وانطلاقا من تلك الرؤية فحوارية الذات في القصيدة المعاصرة ارتبطت بذات الشاعر التي قدتعود به إلى منبعه على الصعيد الفكري والاجتماعي في الوعي واللاوعي ففي قصيدة (سلة ليمون) لأحمد حجازي عندما يقول:

سلة ليمونْ!

تحت شعاع الشمس المسنونْ

وقعت فيها عيني ،

فتذكرت القرية ![14]

يأذن الشاعر «بتدخل تيار الوعي» بتذكره القرية الذي يستبطن جذوره، فيخرج هنا صورة القرية ، ليواجه بها اختناقاته في المدينة فالحادثة أياً

كانت تطفو على سطح الذاكرة عندما يبدأ السارد باسترجاعها، فالوطن قابع في ذاكرته وخياله أينما كان سواء رمز له بالقرية أو الدار .

وقد عمد الشاعر **محمود درويش** إلى استخدام ضمير المتكلم في خطابه الشعري، ففي قصيدة (أنا يوسف يا أبي) جعل الراوي القناع / يوسف، من ذاته محور الاهتمام في إطار الحدث إذ يقول: «**أنا يُوسُفُ يَا أَبِي، يَا أَبِي ، إِخْوَتي لاَ يُحِبُّونَنِي، لاَ يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي. يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونَنِي بِالحَصَى وَالكَلاَم. يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُونِي. وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي. وَهُمْ طَرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ. هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي**»(15) .

ويلحظ هنا في ابتداء الخطاب الشعري بالأنا الساردة إيهام المتلقين بأن الأحداث قد وقعت للمؤلف، رغم أن الحدث يحكي عن الهم الجمعي المتمثل في الشعب الفلسطيني الذي مازال صامداً أمام الاحتلال ، والذات هنا لم تأتِ إلا لتعبر عن ذلك الهمّ المتجذر ، وكذلك فإنّ الراوي لم يستطع تصوير انفعالات ومشاعر الشخصيات الأخرى ، بل إنها حضرت صامتة وبرحت مكانها صامتة. حتى هذا الصمت الذي هيمن على شخصية الأب الذي استدعاه ليكون شاهداً على الحدث معه ، والمروي له الوحيد في قصيدة الحكاية.

وبالتالي فأفعال الأحداث السردية في النص ، قد أسندت إلى ضمير المتكلم ، واتجهت نحو الراوي نفسه، كونه أحد أشخاص القصة ، والشخصيات الأخرى أيضاً : الأب والأخوة والذئب ، وذلك في إطار العالم القصصي الذي صوره من زاوية خاصة ، ووجهة نظر ذاتية هي زاوية الراوي المشارك في الأحداث.

ومما حققه السرد بضمير المتكلم في هذا النص الرؤية محدودة الزاوية، التي جعلت من صوت الراوي الصوت الوحيد المتحكم في سردية النص،

وخلعت مشاعره وأفكاره الشخصية على الوقائع المحددة بموقع واحد غالباً مع غياب الشخصيات الأخرى، التي لم يعطها حقها في الحديث والدفاع عن ذاتها ، فقد تجاوز الإخوة والمروي له/ الأب . وذلك من طبيعة السرد الذاتي، الذي يتميز بوجود سارد ظاهر ، تقوم اعتقاداته وأحكامه بدورها بإضفاء الظلال على المواقف والوقائع المعروضة في النص.

وقد دلت طبيعة السرد الذاتيّ أنّ الحوارية تخرج من الأحادية الصوتية وترتكز إلى ثنائية الصوت ، حيث لا يوجد ملفوظ ذو طبيعة أحادية كما يرى باختين «فكل شيء في الحياة ذو طبيعة طباقية ..لذلك نجده يقول :«كل شيء في الحياة حواري» مما يستدعي الحكم بأنّ كلمة الصوت الواحد غير مؤهلة لعملية الخلق الأصيلة «ففي الكلمة يعتبر الصوت الخلاّق أبداً هو الصوت الثاني»، والصوت الثاني مسكون دائماً بصوت غير متعين قابع في سياقات مختلفة ، في كل مرة هو ثان أو ثالث أو رابع وهكذا تتعدد الأصوات»(16).

* من الحوارية الذاتية إلى التعددية الصوتية:

ومع تحولات القصيدة في الشعر المعاصر، وكسر البنية العروضية، وسيطرة التفعيلة على النص، وجد ما يمكن أن يسمى بالنص الشعري الديالوجي المتعدد صوتيا ، والذي لايكتفي بسرد المتكلم ، وإنما يضم إلى صوته أصواتاً أخرى ، وهي في مجملها مظاهر سردية.

ففي قصيدة **(الأشجّ) للقصيبي** ينهض الراوي / القناع في سرد الحدث بضمير المتكلم ، ليدخل عبر هذا الضمير في حوار داخلي مع ذاته إبان تتابع السرد ، فيوضح بعض الجوانب الداخلية العميقة ، المستعصي ظهورها إلا عن طريق الاستبطان ، أو بإقامة حوارات بين شخصيات واقعية أو مفترضة ، مما يؤدي إلى تجاوب وتداخل الضمائر بعضها مع بعض بصورة معقدة، وهذا بدوره يهيئ ويسمح بدمج الأصوات فيما بينها ، فيتحقق حوار صوتي ثلاثي:

الراوي والمؤلف ، والشخصيات الأخرى. يظهر مدى ترابط الأحداث وتعلقها بالحدث الرئيس :

لا تأخذوا بدمي الغُلامْ

هو ما سقاني السُّم ....

لكني كرعتُ السُّمَّ حين تركُتكمْ

تتدافعونَ إليَّ ...

حيث بسطتُ كفّي

حين قُلتُمْ :

«أنتَ ، ياعُمرُ ، الإمامْ!»

ويتجلى القناع بشكل واضح من خلال (المونولوج) الداخلي الذي بدا في أكثر من مقطع في القصيدة وذلك حينما يسترجع صورة من صور شبابه :

أوّاه ! ...

يا زمنَ الشبابْ !

ما لي أراك تعودُ ..

تحملُ لي أفانين الشقاءْ؟

وهذا الاستبطان يظهر رؤيته واستشرافه للمستقبل، ومن خلاله يبئر الحدث ، فالراوي / القناع يستقطب الضمير المناسب، الذي يمنحه التحكم في مسار القصيدة الممثلة لسيرة (الأشجّ) الحياتية ، بدءاً من الموت لترتدّ به الذاكرة إلى استدعاء لقطات من صور حياته المهمة منذ لحظة مقتله مسموماً ، وعفوه عن قاتله سراً ، وتذكره لمن أوصى له بالخلافة ، ثم تذكره لصور متعددة من حياته عن زوجته ووالده ، وعن معاصريه من الطغاة.

كلّ ذلك مرّ بصوت الراوي ، ليعقبه من ثمّ صوت المؤلف الحقيقي ،

عند تبئير الحدث ، وإبداء الإمام / الراوي وجهة نظره . ومن ذلك الإشارة إلى استحالة تحقق العدل دونه – بعد وفاته – وكأنها تجسدت فيه فقط ، واختصّ هو بها ، أو أنه ورثها عن جده لأمه (عمر بن الخطاب) – رضي الله عنهما – وتوقفت عنده :

وأنا أحاربُ ألْف طاغيةٍ ..

ورحم الظلمُ يرتجلُ المَزيدَ

من الطغاة المُبدعينْ

لا ينتهي بغْيُ الوُلاهْ

لا ينتهي غدْرُ الجُباهْ

لا تنتهي حيلُ القُضاهْ

وأظلُّ وحديَ ...

في مهبّ الريحِ ...

أحلمُ بالعدالةِ ...(17)

كما يبدو أنّ القصيدة المعاصرة متحاورة مع القارئ حيث تتعدى القصيدة اعتماد بنية الحوار الداخلي في النصّ نفسه إلى إشراك القارئ ومخاطبته، ودعوته إلى ولوج عالم النصّ، ويتأكد ذلك باستخدام بنية فعل القول (حيث قلتم) في قصيدة الأشج، فالنص الشعري بذلك يخرج من أحادية الصوت التي كانت تسعى به في طريقها إلى انغلاق النصّ على نفسه إلى تعددية الصوت والاعتماد على الحوارية ،ساعده في ذلك ذوبان الحاجز الزمني واتحاد شخصية الراوي بالمؤلف الحقيقي ، ليحدث التحول في الضمير بعد زمن السرد، من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (هو).

وفي الأساليب المباشرة للنص الحواري يتظاهر الراوي بالنزول عن الحديث للشخصية ، وهذا التظاهر يهدف منه المؤلف الحقيقي إلى تبئير الحدث؛

فتتعدد الأصوات بتعدد الشخصيات المستدعاة ، التي تحمل في النهاية صورة ورؤية وفكر الشاعر ومؤلف النص. بما يدل أنّ دور الراوي في الحوار المباشر وظيفي ، إذ يقتصر على رواية الحوار ، بمعنى أنه يعمد إلى عرض لوجهات النظر المتقابلة للشخصيات وأحاديثها ، وترك الحرية لها لتنطق بما تريد ، فهو ينقل ما نطقت به دون تدخل منه من ذلك قصيدة (حكاية المدينة الفضية) لأمل دنقل ، والحوار فيها منقول على لسان الراوي / السارد الذاتي بضمير المتكلم ، وهو يروي حكايته عن مدينة الحلم ، واحتل الحوار في هذه القصيدة مساحات واسعة ، من استهلالها إلى منتهاها فكان حواراً على لسان الراوي ذاته وشخصياته المستدعاة ، فلها أن تقول بحرية عمّا تريد بدءاً من الأميرة بدر البدور ثم شهرزاد وشهريار وانتهاءً بالحارس مسرور ، من ذلك قوله :

- «من تُرى أنت؟»

فأومأت مجيبا

قالت : «أصعدّ»

آه يا ذات العيون الطيبة

كل شيء يتنهد

كل شيء في دمي ... لا يتجدد ...

وقد عمد الشاعر أمل دنقل إلى تفعيل الحوار المباشر بين شخصيات القصص وهو أحدها ، حتى يعزز من النسق السردي في بنائها الحكائي . جاعلاً مسافة بينه وبينها ، لتثبت ما تريد أن تخبر عنه ولإثارة عنصر التشويق في النص. وكثيراً ما استمر الحوار في القصيدة بهذه الطريقة ، ولم يتدخل الراوي إلا ببعض عبارات القصيدة الممهدة للحوار باستخدامه الأفعال: (أطلّت – أومات – قالت – استطردت – هتف). وبذلك جسد الراوي مشهداً حوارياً مباشراً بينه وبين الأميرة ، فيما كان يتحدثان عنه مما هو مدار اهتمام الراوي المدينة/ القصر .. إلى أن ينتهي البحث عن حلمه (المدينة الفضية).

ويفترق الكلام « الحر المباشر» عن النوع الأول «المباشر» في أكثر من مجرد هيكلة القصّ وإطاره الشكلي ، فالنوع الأول يصرح فيه بفعل القول أو مترادفاته. أما في هذا النوع من الأسلوب الحر المباشر فتختفي مقدمات الراوي السردية التي تنص على تغيّر الخطاب من حال الإخبار إلى حال المشاركة الفعلية، حيث تتدافع الشخصيات في الحديث وتحريك الحدث ، وكأنها في عرض مسرحي يصور واقعاً لا أثر فيه لتدخل الراوي. وحين يتوارى الراوي/ المؤلف يصبح الحضور الأبرز هو للشخصيات . من ذلك قصيدة (الطريق إلى السيدة) لأحمد حجازي ، والتي اعتمدت منذ بدايتها على تقنية الحوار المكثف الدقيق:

يا عمّ ...

من أين الطريقْ؟

أين طريقْ «السيدة»؟

– أيمن قليلاً ، ثم أيسر يابنيّ

قال... ولم ينظر إليّ !

يتشكل النص من مشهد حواري بصري سردي موزون ، دخلت فيه تفاصيل الحياة الواقعية بدءاً من النداء الجديد – على الصورة الشعرية (يا عم) – النابع من صميم لغة الشارع. كما أنّ تقدم خطاب الشخصية المنطوق على خطاب الراوي ، أعطى النص صبغة حركية غير معتادة في اللغة الشعرية . ومجيء المقول قبل فعل القول في النص الحواري كان على غير عادة اللغة العربية في تقديمه . وذلك من أثر الترجمات المختلفة عن اللغات الأجنبية. وبصفة عامة هذه الصيغة الحوارية الوصفية تتناسب مع واقع الحياة ولغة الشارع وأوضاع الناس البسطاء في تعاملاتهم ، حيث يتحاورون مع بعضهم البعض ويتخاطبون، ويجيب الآخر عن السؤال دون الالتفات بالنظر إليه .

فهذا المشهد الحواري السردي الشعري ، مثّل اغتراباً لغوياً جديداً ثمّ

اغتراباً نفسياً لأحوال الحياة المختلفة .كما يرى الدكتور صلاح فضل في هذه القصيدة بأنّ «الاغتراب لا يقتصر على الموقف، بل يتمثل خصيصاً في صياغة الكلمات والمسافة التي تفصلها عن نسق القول الشعري المعهود . لسنا إزاء استعارة أو رمز شعري بليغ مما نعهده في الأسلوب العربي السائد ، بل نعاين انحرافاً ملموساً إلى صيغ وصور جديدة ، حوارية وصفية تتعفر بتراب الشارع وتصغي لإيقاعاته...»[20].

وتتضح صلة التقنية من الأسلوب الحواري بين الشخصيات دون مقدمة من الراوي إلى لغة المسرح ، لأن الشخصيات المستدعاة لا تحتاج ظاهرياً إلى أن يقدّم لها الراوي بفعل القول ، بل هي تواجه القارئ مباشرةً دون تدخل من الراوي . وهذا الأسلوب يستدعي قدراً كبيراً من سطوة التخيّل ، والتعايش بين شخصياتها والاحتكام لمنطق وجودها[21].

ومما سبق اتضح أنّ الحوارية مظهر من مظاهر الأساليب السردية، انسحبت على القصيدة الشعرية السردية أو القصيدة الحكائية؛ لتحدث ذلك التزاوج بين الرؤية والإبداع في صياغة النصّ الشعري. إذ إنها مرتبطة بنظام القول الاجتماعي أو الأيديولوجي، وفكر يأتي سابقاً لصوت الشخصية المستدعاة في الحوار الذاتي، الذي يأتي عادة في جمل قصيرة مكثفة منصوصاً داخل أقواس ؛ليعطي نوعاً من المفارقة بين زمن السرد وزمن الحكاية ، ويشير إلى ماهية الأفكار الداخلية للشخصية. أما في الحوار المتعدد صوتياً بتعدد شخوصه ، فالشاعر يعمد فيه إلى عرض وجهات النظر المتباينة والتي تحمل في النهاية فكر ورؤية الشاعر.

الهوامش

(1) «الشعرية» ت: شكري المبخوت ، ورجاء سلامة ، ط3، الناشر دار توبقال، المغرب 1990م، ص 36.

(2) انظر: د. الحربي، فايزة:» السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر» النادي الأدبي بالرياض، 1431هـ/2010م، ص 6، 632-3.

(3) فتحي:إبراهيم:» معجم المصطلحات الأدبية» الناشر: دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة 2000،ص109

(4) انظر: الأحمد، نهلة فيصل: « التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج» كتاب الرياض ،ع 104، مؤسسة اليمامة الصحفية 1423هـ/2003م،ص107

(5) انظر: بوخاتم: مولاي علي: «مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2003/2004» الناشر: اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005ص 189.

(6) نصر الله، إبراهيم : «الأعمال الشعرية الكاملة» ص 94.

(7) فتحي: (السابق) ص 92

(8) السياب، بدر شاكر: «المجموعة الشعرية الكاملة» مج 1، دار المنتظر 200م، ص 244.

(9) دنقل، أمل : «الأعمال الشعرية الكاملة» دار العودة بيروت/ مكتبة مدبولي، القاهرة 1995م، ص 266.

(10) الحربي: « السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر» ص723-8.

(11) (السابق) 729-730.

(12) السياب: (السابق) مج1 ،ص 463.

(13) فتحي: (السابق) ص 92.

(14) « ديوان أحمد عبد المعطي حجازي» دار العودة ، بيروت 2000م، ص 127.

(15) «ديوان محمود درويش» ج2، دار العودة ، بيروت1449م، ص 359.

(16) انظر: الأحمد:(السابق) ص 114-115.

(17) القصيبي، غازي عبدالرحمن: «الأشجّ» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001م،ص 46، 6-47.

(18) دنقل، أمل «الأعمال الشعرية الكاملة» 295.

(19) «ديوان أحمد حجازي» ص113.

(20) «في نبرات الخطاب الشعري» دار قباء، القاهرة 1998م،ص 33-34.

(21) انظر: الحربي:(السابق) 709-730.



النزوع الدرامي في الشعر السعودي المعاصر
الصورة الدرامية في شعر أحمد الصالح نموذجاً

فواز بن عبدالعزيز اللعبون

مدخـــــل:

تفترض هذه الورقة أن النظرية الداروينية تصدق على الأجناس الأدبية، وهذا افتراض غير حصري، ولكنني أسعى من خلاله إلى رصد حركة التداخل والتزاوج التي شهدها الشعر المعاصر بعد أن تأثر بالمعطيات السردية التي تخلقت – على وجه الخصوص – في رحم القصة والرواية.

على هذا فإنه من المسلم به أن لكل جنس أدبي جملة من الخصوصيات البنائية والمضمونية التي صحبته في أطوار نشوئه الأولى، ثم ما لبثت أن تطورت أو تراجعت أو توالدت.

وهذا يعني أن للشعر مرجعية سابقة يقاس عليها مدى التحام الشعر المعاصر بها، ومدى انعتاقه عنها، لأجل ذلك أنوه إلى أن المرجعية الأم التي انطلقَتْ منها المقايسة هي الشعر الغنائي بمختلف أبنيته ومضامينه، وأن كل انعتاق أحرزه الشعر المعاصر إنما هو بتأثيرٍ فاعل، ومن هذه المؤثرات الفاعلة فتن السرد.

ولعل أبرز ما انعكس عن هذه المؤثرات السردية على الشعر المعاصر يمكن إيجازه في الآتي:

جوهرية الصراع، وخفوت الإيقاع، والواقعية اللغوية، ومخاطبة الوعي، والتماسك العضوي، والتصوير الكلي، ومحورية الشخصيات، وآلية الحوار، وفاعلية الزمان والمكان، والاستعراض المعرفي، والتشويق الخبري، والتشكيل البصري (الفضاء النصي)[1].

وهذه مظاهر لم تكن حاضرة بشكل منتظم أو لافت في الشعر الغنائي عبر مختلف عصوره، ولكنها أخذت في التوغل شيئاً فشيئاً في كيان الشعر المعاصر، حتى أصبح أكثرها – في بعض تياراته الفنية – ضمن نسيجه البنائي والمضموني.

ومهما يكن فإن فضاءً كهذا لا تفي به ورقة موجزة، غير أنني أطمئن إلى أن عدداً من الدراسات النقدية الجادة وقفت على أنماط لهذا التزاوج الجديد، ولذلك أجد من الأجدى أن أحصر دراستي في الشعر السعودي المعاصر عبر أحد شعرائه البارزين، وهو الشاعر: أحمد بن صالح الصالح (مسافر)[2]، كما أنني سأوجه اهتمامي إلى نزوع سردي حاضر في شعره بقوة، وهو التصوير الدرامي.

أولاً: الصورة من الغنائية إلى الدرامية:

التفت النقاد الأوائل إلى قيمة التصوير في الشعر، وكان معظم حديثهم عنه وتناولهم له ينبئ عن استيعابهم التام للصورة الجزئية القائمة على أمثال التشبيهات والاستعارات، وهي صورة بيانية أكثر ما ترد في البيت واحد، وفي أحيان قليلة يشيرون إليها عبر عدد من الأبيات[3].

كانت تلك طبيعة الصورة في الشعر الغنائي الذي تتجسد فيه الصورة البيانية الجزئية، بصفتها وحدة مستقلة قليلاً ما تمتد وتتنامى، وليس في ذلك

قصور من الشعراء، أو غفلة من النقاد، ولكن طبيعة القصيدة الغنائية كانت تفرض شروطها ببنيتها المتحفظة من متطلبات الوحدة العضوية.

على أن في الشعر القديم مقاطع وقصائد ذات نزعات تصويرية درامية فرضها المضمون القصصي الذي تعالجه، فجاءت بعض صورها مركبة ممتدة بامتداد القصة المروية(4).

وهذه النصوص مع محدوديتها ظلت محافظة على قوام الصورة البيانية من خلال توالي القوالب التشبيهية والاستعارية؛ لتشكل في النهاية صورة كلية حدثت، أو قابلة للحدوث.

ولعل أولى البدايات الحديثة التي تخففت فيها الصورة الغنائية عن بعض تقاليدها كانت في مرحلة نضج الرومانتيكية العربية لدى معتنقيها من شعراء مصر والشام والمهاجَر الأمريكي؛ حيث أصبح للتصوير الشعري أفق ممتد يستحوذ على معظم أجزاء من القصيدة إن لم يستحوذ عليها كلها.

ولا ريب أن الرومانتيكية العربية وجه من وجوه الرومانتيكية الغربية المنبثقة عن أصول ذاتية تراجيدية غير غنائية، وبعد هذه الشرارة إرهاصات أخرى أفادت من الانفتاح على الآداب العالمية الشعرية والسردية، ومعظم هذه المكتسبات لم تكن الغنائية على قائمة اهتماماتها.

ومؤخراً ظهر السرد الدرامي العربي قصة ورواية في المشهد الأدبي بقوة وجدارة، وأغوى الشعر بجملة من آلياته، ومن بينها التصوير الاحترافي الذي سعى الشعراء التجديديون إلى توظيفه مع ما أفادوه من مهارات تصويرية سابقة، كما التفت النقاد إلى بعض مظاهره، وأطلقوا على صوره الممتدة أوصافاً ومصطلحات من مثل: الصورة المركبة، والمتنامية، والمطوَّلة، والمكثفة(5).

ومع هذا الاحتشاد الشعري المعاصر للصورة الدرامية تولدت مستويات وتقنيات تصويرية متعددة تبتعد وتقترب من طبيعة الصور الدرامية، ولكنها

– أولاً وأخيراً – ذات بنى متنامية قادرة على تحفيز تخييل المتلقي، ومن ثم إشراكه شاهداً على الحالات المرئية والشعورية التي يتفنن عدد من الشعراء في تفعيلها داخل النص.

والآن يسوغ لي أن أقر بأن تجربة الشاعر أحمد الصالح من أنضج التجارب التصويرية وأشملها، وأن ما ينسحب على المستويات والتقنيات التي تحفل بها صوره ينسحب على معظم المستويات والتقنيات الماثلة في الشعر المعاصر، ولذا اخترته نموذجاً لهذه الدراسة باطمئنان بالغ، وربما لا أبالغ حين أشبه فنيته التصويرية بعدسة المصور لا بريشة الرسام فحسب.

ثانيا: مستويات الصورة الدرامية في شعر أحمد الصالح:

بين الاتساع والضيق وما بينهما تتوالد الصور الدرامية في البناء السردي، ومن فضول القول أن هذه المراوحة لها حضورها المقارب في بنية النصوص الشعرية المعاصرة.

ويمكنني حصر أشكال هذا الحضور في شعر أحمد الصالح عبر ثلاثة مستويات، هي: الصورة المقطعية، والصورة التراكمية، والصورة الكلية، وهو تصنيف فرضته علي طبيعة الصور الموظفة في قصائده، ولا أنكر أنه تصنيف قابل لاحتواء نماذج شعرية أخرى لغيره من الشعراء المعاصرين على وجه الخصوص، غير أن الخصوصية التي يمكن أن تجيَّر لشعر أحمد الصالح تكمن في أن هذه المستويات مجتمعةً صاحبت تجربته الشعرية الطويلة المتغيرة في كل دواوينه عبر مسيرة شعرية قاربت ثلاثة عقود.

أ – الصورة المقطعية:

وهي أقل مستويات التصوير الدرامي اتساعا، لكونها تتشكل عبر أحد أجزاء القصيدة من خلال صور جزئية مترابطة، ومثلها مثل الحوادث غير الرئيسة في النص السردي، فهي تساعد في تكوين النص، ولكنها لا تبنيه وحدها.

ويمكن تتبع شيء من صفاتها لدى نقاد أشاروا إلى بعض خصائصها، فثمة من عدها عنصراً من تركيب أكبر يتفاعل مع بقية عناصر[6]، وعدها آخر بكونها «مجموعة صور ثانوية أو فرعية تأتي – بدورها – لتأكيد معطيات، وضبط أبعاد رؤيا شعرية واحدة».

ويشكِّل حضور هذا المستوى في شعر أحمد الصالح أعلى نسبة بين المستويات التصويرية الأخرى، ولا سيما أن هذا المستوى يعد – في بعض وجوهه – امتداداً للصورة الدرامية التراثية، ولذا كان احتفاء الشعراء المعاصرين به احتفاءً خاصّا[7].

ومن صور هذا المستوى قوله في قصيدة غربة الأهداب[8]:

درجنا وفي الأهداب شوق وغربة وعدنا وفي أضلاعنا ثورة غضبى

ومرت بنا الأيام تشوي ربيعنا وتطوي ليالينا، وتُغوي بنا دربا

وهذا النموذج محدود الامتداد، ولكنه استطاع أن ينقل للمتلقي مشهداً تصويريّاً تراءى فيه الشاعر هو ومحبوبته وهما يدرجان معاً وأهدابهما ترف بالشوق والغربة، ثم ما تلبث الأيام أن تقطع مسيرهما، وتباعد بينهما.

إن في مقدور الذهن أن يُجَنِّح مع هذه الصورة المقطعية، ليستشعر فعلاً أن رجلاً ومحبوبته جرت عليهما تلك التفاصيل.

وثمة صور مقطعية يمتد فيها المشهد التخييلي حسب امتداد البنية التصويرية، وهي الأوفر في شعره، ومنها قوله في قصيدته أغنية من قلبي[9]:

سرتُ يا ليل في طريق الأماني أزرع الصبح فوق سحر الروابي

كنتُ في رحلتي أداري عذابي ألثم الجرح بعد نزع الحرابِ

يعصر الحزنُ في تجنيه قلبي ثم أخفي مرارتي واكتئابي

يشرق الحب في حياتي فأسلو ما بقلبي من الأسى من عذابي

يكبر الشوق في العيون وقلبي يشرب الحسن من شفاه عِذابِ

وتمتد صور أخرى لتشكل مشهداً دراميّاً مشوقا، وبخاصة إذا كان أسلوب القص حاضرا، ومن ذلك قوله قاصّاً رؤياه في قصيدة أضغاث أحلام(10):

استوقفتني في المنام

رؤيا

مثلها من قبلُ ما رأيت

رأيت أيها العزيز

أنني على الأبواب كلها

والناس مثقلون بالأسباب

والمسببات

أشفقت مما قد رأيت

واستفتحتُ أول الأبواب

انتهيتُ مثلما ابتديت

لا أنا ولجت..

لا أنا خرجت

وعند آخر الأبواب

كنت قد نسيت

خِرْجَ ناقتي

وقربتي

وصورة لقريتي

وبيت شعر كنت قد كتبته إلى حبيبتي

وسيف صاحبي (أبي دجانة)

وحكمة حفظتها عن والدي

وزاد ذلك النهار

فانثنيت

سألتُ كل من مروا على الطريق

واحداً فواحدا

قال الطريق:

واحداً.. حداً.. حداً

فُزِّعْتُ من بضاعتي المزجاة

أفقتُ والتفتُّ يمنة ويسرة

ولا أحد

ولا أحد

نظرتُ خلف ظهري

خان عينيّ النظر

مشيتُ ما استطاعت ناقتي الإياب

أقمتُ عند حافة المدى البعيد

والآفاق تدفع السراب بالسراب

ألقيتُ في غيابة الأحلام همي

أيها الحكيم

رحلتي تقطعت بها الأسباب

يا أيها الحكيم

أيّ حكمة تُسِرُّها

فالناس في زمان الردة استغشوا ثيابهم

والقلب أيها العزيز

مضغة من الحَزَن

حبيبتي يُدفئني حنانها

حديثها ينثال في الأسماع

ديمة سخية تفيض بالشجن

وصمتها انتظار عاشق

في ظل نخلة تطاول الزمن

نفضتُ عن جبينها الوسن

نظرتُ في الآفاق

وانتظرتُ صوتها وضوءها..

انتظرتُ ظلها الممدود في السماء

انتظرتُ.. انتظرت

انتظرتُ قادماً على البُرَاق

أبلجاً كالصبح

ينضح الجراح

يبعث الدِّمَن

لا زلتُ أيها العزيز

واقفاً على الأطلال

أفتنا بما ترى

فأنت في فتواك مؤتمن

إن هذا المقطع الممتد لا يسرد للمتلقي تفاصيل ما حدث، ولكنه ينقل المتلقي أيضاً ليشاهد ما حدث، و لم يكن لهذه النقلة من تأثير فاعل لو لم يوظف

الشاعر في تضاعيفها صوراً جزئية أسهمت في بث حالة شعورية يتخيلها المتلقي.

وقد ترد صور مقطعية مستقلة في نص واحد، وكل صورة منها تجسد مشهداً مرئيّاً لا صلة له بالآخر من حيث الظاهر، وقد يهدف الشاعر بمثل هذا المدى التصويري إلى لفت نظر المتلقي عبر صور مجتزأة وراءها ما وراءها، تماماً كالمشهد المرئي الجزئي المقتطع من مشهد كامل، غير أن الشاعر لا يعد المتلقي بإتمامه بنفسه، وإنما يترك ذلك الأمر لخياله.

ومن نماذج هذا التصوير قوله في قصيدة عندما يسقط العارف التي بنى مقاطعها في هيئة مَشاهد مرقمة، يقول(11):

المشهد الأول:

لا يَهُزُّ الليلَ

يا عراف إلا كلمات..

رقصة للخصر..

نبضٌ تُنفث الشهوة فيه..

تتفجر

المشهد الثاني:

لا تجيء اللحظة الحبلى

بِليل

لا تحب الخيلُ عبلة

تعشق الفارس عنتر

تعرف الرمح

وأشعار أبي الطيب

والأرضَ لها طعم البكارة

المشهد الثالث:

سيق كالعرجون

بين الشمس والظل

احتسى الأحزان

ما أبقى الثمالة

كاد أن...!

لا تغمسي عينيك بالآثام

فالرؤية عشواء..

الزمانُ الجهم أرعن

قالت المأساة قولا:

كل شيء ينتهي عند أوانه

حتف أنفه

المشهد الرابع:

حدثتْ بلقيس

عن صرح ممرد

عن شياطين وجِنّة..

كشفتْ ساقين

بلقيسُ أفاضت:

كل صبح يأتي

من بعدُ دُجُنّة

المشهد الخامس:

أسرجتْ هند

خيولاً لأبي سفيان

من غيرِ أعنّة

لم يكن للغمد سيف

ليس للنصل يد

إنما الجهل مظِنّة

غُلّتِ الأحزابُ..

* * *

يغشى القهر أذقانا

ويَسترضِع في الأرحام

يا هندُ أجِنّة

قالت المأساة:

لّما تنتهي بعد الحكاية

ما لليل العشق

يا ليلى نهاية

أو بداية

المشهد السادس:

أيها العراف

من قبلُ ومن بعدُ

ضربتَ الرمل

استطلعتَ ما في الغيب

هل أملى لك التنجيمُ شيّا؟

إن في دنياك للحزن حكايا

والخيولُ البلق

من بوابة الشرق

تثير النقع..

تطوي الأرض طيّا

الخيول البلق

يا عراف

في عرس عموريةٍ تأتي

في نواصيها الفتوح..

تُطلع الصبحَ

ظهور الخيل

توري الليلَ قدحا

والأحاديث لها وجه صبوح

* * *

غرغرتْ عينا (تُيوفيلِيسَ) لوعة

غرغرت عيناه دمعه

قالت المأساة:

كان

قالت الآفاق:

كان

لقد صور الشاعر لقطات جزئية من مَشاهد كاملة، وترك للمتلقي إتمامها وتأويلها، مع أن الشاعر في آخر قصيدته حاول أن ييسر على المتلقي عملية التأويل(12).

ب – الصورة التراكمية:

وهو مستوى يصور الشاعر من خلاله مشهداً متتابعاً متنوع التفاصيل، ويحشد له عدداً من اللقطات المتنوعة غير المتسلسلة منطقيّا، لتبدو الصورة الكبرى بعد ذلك وكأنها لمحات مختصرة عن أحداث اكتفى الشاعر بسرد خلاصاتها.

وفي هذا المستوى تبدو الصورة الجزئية الاستعارية الشعورية حاضرة بفاعلية في أكثر اللقطات، ولا سيما أن الاستعارة العميقة لوحة تأملية، إضافة إلى كونها «عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى»(13).

ويحفل هذا المستوى بالتكثيف المرئي والدلالي معا؛ ففيه تبدو الصورة مضغوطة، وفي الوقت نفسه تخبر عن الكثير.

ومن هذه الصور قوله في قصيدة ثورة الأحزان(14):

وتسحقين ثورة الأحزان

في مسائي الحزين

بابتسامة الشفاه تبتهل

وتزرعين الدفء

في ساعات لقيانا

وتبحرين في براءة

إلى موانئ بالحب تغتسل

وينتهي بنا الطريق

يا حبيبتي

إلى غد كالفجر في أعمارنا

كأننا يا طفلتي

أرجوحتان للأمل

سجل الشاعر لحظات حاسمة من علاقته بمحبوبته، بدءاً من مشهد سحقها لحظة الأحزان، ومروراً بمشهد زرعها الدفء في ساعات اللقيا، وانتهاءً بإبحارها البريء إلى موانئ الحب، وهذه الصور التراكمية أفضت بهما إلى نتيجة نهائية؛ فقد انتهى بهما الطريق إلى مزيد من الترقب واللهفة، وهما في هذه اللحظات يبدوان أرجوحتين قلقتين تتحفزان إلى ثبات الاستقرار أو الانطلاق.

وقد تجيء اللقطات المحشودة دون أن تفضي إلى نهاية مرسومة، وفي هذه الحال يكتفي تخييل المتلقي بتتبع تفاصيل المشهد وهي تعكس إلى مخياله -لقطة بعد أخرى- مغزى هذه اللقطات، وما يمكن أن تكون أدت إليه أو ستؤدي، ومن ذلك قوله في قصيدة وطن(15):

أنتِ في الأعماق إيـ ـمان وكل الغيد رفضُ

أنتِ لي شمس وظل أنت لي بحر وأرضُ

أنتِ طوفان عَصِيٌّ شرعه مد وقبضُ

ثورة تخنس في العظـ ـم وفي العينين غمضُ

لغة تزهر في الحر فِ وفي الأجساد نبضُ

ديمـــــة تمـطـــر حـبـا	فـــإذا الإلــــهـــام فـيـضُ
وطــــن يمــتــد عـشـقـا	حـبـه في الـقـلـب محـضُ
أنـــت لي فـيـه الخـزامـى	وهـــوى مـا شـــاب غـضُّ
أنـــت قـيـصـوم وشـيـح	وأفـــاويــــه وحـمـضُ
أنـــت واحــــات وبـيـد	في انـثـيـال الـشـوق ومـضُ
لـيـل أهـــدابـــك سـاجٍ	صـمـت عـيـنـيـك أمـضُّ
طـقـسـك الـفـاتـن شـعـرٌ	ســحـرك الـظـالم بـعـضُ
بـــين عـيـنـيـك وقـلـبـي	وطــــن تـــقـــواه فـرضُ

الذي يعيه المتلقي أن لقطات البيتين الأولين بصَّرته بالخلفية العاطفية التي رصدها الشاعر في علاقته بمحبوبته، ثم جاءت لقطات تالية مصورة أبعاداً شعورية، رأى الشاعر فيها سحر محبوبته، ثم عاد الشاعر يؤكد الفكرة الأولى بلقطات مختلفة (من البيت الثامن حتى التاسع)، وما لبث أن أعاد لقطات الفكرة الثانية بلقطات أخرى.

وتكون الصورة التراكمية أكثر انتظاماً ومنطقية إذا مزجها الشاعر، أو وطَّأ لها، بصورة مقطعية منتظمة التفاصيل، كقوله في قصيدة يوميات شيخ بوسنوي(16):

ثقلت به تلك الهموم

وأغمض العينين

وانتعل الطريق..

أجال سمعا في النواحي

فاستجاش به البكا

صوت القذائف والعويل

وحشرجات الروح في الأجساد

والعار الذي أزرى

بوجه الأرض

فجر صمته وأمضّه

ربي إليك المشتكى

عكازتاه تحطمت إحداهما

وتحطم القلب الكبير

يمد كفا للتراب

يضمه متوسلا

وطني هنا

وبعد هذا المزج الموطِّئ يرصد الشاعر لقطات تكاملية سريعة تفصح عن موقف الشاعر وخلاصة الحدث، يقول مباشرة (17):

وملامحي رسمت عليه

وكان مهدي فوقه عرشا

فآه يا زمان الخاطئين

ألاً اصطبر

فلربما انتفض الرفات

وربما ثأر الحصى

ورمى شواظ النار

حيث تحركا

ويمد كفا ضارعا:

ربي إليك المشتكى

يتنامى المشهد بلقطة التقمص، ثم بلقطة تصوير المهد فوق العرش، وأخيراً بلقطات الانتفاض والثأر ورمي الشواظ والتضرع لله.

ج – الصورة الكلية:

وهي امتداد للمستويين السابقين، وتتسع لكل طرقهما، غير أنها تكون نصّاً كاملا، ويبدو الشاعر فيها المُخْرِج السينمائيّ والمؤلف والمنتج.

وفي مثل هذا المستوى يكثف الشاعر من حركة الدراما، وحياة القصة[18]، ويوازن بدقة بين الجزئيات التصويرية لكونها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمهما تكون هي محور الرؤية والحركة[19].

ومن هذا المستوى ما يكون المشهد فيه قريباً للحقيقة، وكأن الشاعر يصور تفاصيل حكاية مرت، ومن ذلك قوله في قصيدة موقف[20]:

حسناء مشرقة الأديـ   ـم تشيع طلعتها السرورْ
هام الطريق بحسنها   وسرى بمشيتها الحبورْ
بيد لها ألق الشعاع   وملمس غض نضيرْ
أخفت جبينا كالهلا   لِ وحاجبين وخدّ حورْ
والسالفين وما تغشْـ   ـشَى السالفين من العبيرْ
وبخصلتين على الجبيـ   ـنِ الشعر تعلم كم يثيرْ
بأنامل بيض نوا   عمَ داعبت خصل الحريرْ
وتفيض عيناها الدلا   لَ برمش فاتنة جسورْ
تلك العيون بسحرها امـ   ـتلكتْ خفيات الصدورْ
سلطانها متمكن   بأس المليحة مستطيرْ
يختال موكبها فأغـ   ـرى الدرب والخلق الكثيرْ
فتلفتت مهج وكا   دَ القلب من شوق يطيرْ

والنفس وسوسها الهوى وسواسه جدا خطيرْ
طوفان تلك المركبا تِ كأنه البحر الغزيرْ
قد لف موكبها فللذْ ذكرى إذا تنأى حضورْ
يا صاحبي ماذا أقو لُ؟ وأنت أدرى بالأمورْ
وبما يصيب العاشقيـ ـن إذا استجاش بهم شعورْ
في مثلها تاه الدليـ ـل وضل ذو ولع بصيرْ

نص شعري حكائي.. رصده الشاعر بعدسته، ورواه تصويرا، غير أنه خرج عن النص في بعض اللقطات ليصور شعوره الخاص.

وأكثر نصوص هذا المستوى شعورية تفتح للمتلقي مساحة من التتابع التخييلي، ومن ذلك قوله في قصيدة مع نفس(21):

طرقت بأسي جبين الأسى فأخفى الأسى وجهه واستترْ
فشاع السرور على قريتي وولت سراعا جيوش الكدرْ
وصرنا كأطفالنا قانعين بعيش السذاجة وقت الصغرْ
فتمضي علينا الليالي سراعا ولم نتعظ نحن فيمن غبرْ
وتجري بنا الشمس نحو المغيب فنغفو بحلم بديع الصورْ
ونصحو مع الشمس في صحوها لنقرع للرزق باب القدرْ
ونصعد درب الحياة الطويل ونلبس للدرب ثوب الحذرْ
فهذا بسفح الحياة يطيح وذاك يمتِّع أقصى العمرْ
وآخر يلقى الطريق مُوَشّى بشوك القتاد وقاسي الإبرْ
فيمضي عليه بلا رهبة بعزم قوي يفت الصخرْ
وآخر يلقى الطريق ورودا ومن في الحياة له يأتمرْ
ولكن عليه رياح الخريف تهب فيذوي كبعض الشجرْ
فيمضي مع الريح في سيرها كأن لم يكن في حياة البشرْ

يبدو التتابع تخييليّاً قريباً مُبَسَّطاً، وأزعم أن هذا التبسيط في الصورة الكلية يناسبه المضمون الحكائي المشتمل على أحداث بارزة، وهذا النص لا يهدف إلى القص، وعندي أن الشاعر أعطى تجربته الشعورية قالباً تصويريّاً هناك ما هو أنسب منه.

وهنا أطمئن إلى أن الصورة الكلية الشعورية تتناسب مع أجواء التخييل العميق، وهذا وافر في شعره، غير أنني أحببت أن أبرهن أن الشاعر مفتون بآليات التصوير في معظم تجاربه.

ومن عميق التخييل الذي تَجَسَّد في قالب الصورة الكلية الشعورية قوله في قصيدة حزن(22):

الحزن في عينيك

يا صغيرتي

يَعْلَق بالأحداق

بالرموش

بالشفاهْ

وتوقظ الساعات

خوف الانتظار في غدي

وتبلع الأمواج

في غرورها

زوارق النجاةْ

*** * ***

وأنت يا غاليتي

المجروحة الدموع

تكبرين فوق هذا الجرح

فوق قسوة الحياةْ

* * *

في غربتي

حملت في قلبي لك الوفاء

يا حبيبتي

ومن عيون الليل

قد عبرت

في فمي ابتهال

في جوانحي صلاةْ

في هذا النص نجح الشاعر في توظيف المعادل الموضوعي بين الحالة الشعورية العميقة والقالب التصويري الشعوري، وضاعفت الموائمة من فاعلية التخييل.

وأَبعدُ من هذا العمق أن يُجَنِّح الشاعر في المدى التخييلي، ويتيح للمتلقي أن يعيش تفاصيل المشهد في فضاء تخفى عليه ملامح مكوناته الدقيقة، ولكن الانطباع الشعوري يقف به على لقطات رمزية متداخلة قابلة للتصور ظاهرا، ومن ذلك قوله هكذا يبدأ الحلم[23]:

يفاجئني وجهك العذب

في شفق الحلم

أنهض من غدق الحلم

أدخل في غدق الاشتهاء

أمد ذراعيّ نحوك

أحتضن الحلم

أحتضن الصحو

أرسل عينيّ..

كفيّ

سابغ شوقي إليك

وبهجة هذا الصباح

الحفيّ بطيب الحديث

ونشوة هذا اللقاء الحميم

وفرحتنا ساعة الابتداء

إليك أقارب خطوي

أمد يدا تشتهي

أن تلامس ما خبأته المرايا

وما آثرته خيوط الحرير

وأيقظ فيه الهوى الكبرياء

إلى حيث سحرك

ينفذ من حور العين

هذي رصاصته

استرسلت في الفؤاد

وفي القلب كانت

هوى مستبدا

وشيئا يداخلني

مثل ماء الحياة

ويخنس في العظم

في النبض

في ساربات الدماء

وكالطفل ألقاك

يزهو بك القلب والعقل

أقرأ في مقلتيك الكثير

وأشرب في مرشفيك

لذيذ الوصال

وأدخل في عالم مترف

مترع بالبهاء

وأنهل هذا الرواء الثري

وهذا الحنان الأثير

وأغمض عيني في حلميَ الأبدي

أميراً على سُدّة العشق

منتشراً في نواحيك

مبتدئاً زمناً وارفا

لا ينازعه زمن الانتهاء

وفي غفلة من عيون الطريق

وعين الرقيب

وسمع المريب

أنادم تلك الثواني

أفتق أكمام هذا الشذا

موغلاً موغلا

في غلالات هذا النعيم

تقيمين بيني وبينك

قافلة من حنين المواجد

مفتتحا للهوى

حيث شاء

تقيمين لي

وطنا تسكن الأرض فيه

وتسكن في مقلتيك القصائد

واللغة المجتباة

ويسكنها الحَوَر القاهر الفذ

تسكنها قوة تأسر القلب والعين

ترسم في مقلة العين

شكل السماء

أفيضي من الكوثر العذب

كأسا دهاقا

إلى شفة مسها يبس الزمن الكهل

نازعها حلو أيامها

فأدخلي العمر فتحا سخيا

جيوشك تعبرني من جهاتي

كما ينفذ الأفق سر الضياء

أفيضي إلي الزمان الجديد

الجميل الفصول

وكوني له غرة

ما رأى مثل أفلاكها

في جميع النساء

للمتلقي أن يسبح في الفضاء المرئي للنص، ويُحَرِّك منه ما تحرك في مخيلته، أما ما خفي عليه ففي مقدوره أن يُمِرَّه في هيئة لقطة لم يدرك ماهيتها، وربما تسهم لقطة أخرى في الإفصاح عن دلالة الحركة السابقة.

ولا أنكر أن هذا التجنيح قد يضطر المتلقي إلى التأويل الاعتسافي لبعض اللقطات، وربما كان للمستوى التصوير الكلي الشعوري نزعة تغري الشاعر في هذا الإيغال المشكل.

الهوامش والتعليقات

(1) أفدت مجمل هذه المؤثرات من دراسة مخطوطة بعنوان: «السردي في شعر المرأة الخليجية»، للأستاذة: أماني بنت محمد الشيبان، وهي دراسة أكاديمية تعدها الباحثة لنيل درجة الدكتوراه في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام، وقد استأذنت الباحثة في النشر.

(2) أحمد بن صالح بن ناصر الصالح، ولد عام 1361هـ – 1942م في مدينة عنيزة بالقصيم، تلقى تعليمه الأولي في مسقط رأسه، وحصل على البكالوريوس في التاريخ من كلية العلوم الاجتماعية في جامعة الإمام، وهو الآن موظف حكومي متقاعد.

له كثير من الإسهامات الشعرية والنثرية في الصحف والمجلات المحلية والعربية، وأقام عدداً من الأمسيات الشعرية الداخلية والخارجية، وكتبت عنه دراسات نقدية وافرة، واشتهر بلقبه: (مسافر) الذي يوقِّع به قصائده ودواوينه.

صدر له إلى اليوم ستة دواوين: عندما يسقط العراف 1396هـ – 1976م، قصائد في زمن السفر 1401هـ – 1981م، انتفضي أيتها المليحة 1403هـ – 1983م، عيناك يتجلى فيهما الوطن 1408هـ – 1997م، لديك يحتفل الجسد 1428هـ – 2008م، المجموعة الأولى 1425هـ – 2004م (وفيها دواوينه الثلاثة الأولى، وقسم أخير بعنوان: من الأشعار الأولى).

يُنظر: دليل الكاتب السعودي، إعداد الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ط:1، 1404هـ/1984م، ص: 18. معجم الشعراء السعوديين، عبدالكريم بن حمد الحقيل، مطابع أضواء المنتدى، الرياض، ط:1، 1424هـ/2003م، ص: 130. معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين، إعداد: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، نشر المؤسسة، الكويت، ط:2، 2002م، 322/1.

(*) تفاصيل إصداراته من إضافتي.

(3) يُنظر: الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط: 2، 1389هـ، 132/3. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط:2، 1971م، ص: 16. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط:2، 1981م، ص: 69. نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1980م، ص: 13. الصورة الاستدارية في الشعر العربي، د. خليل إبراهيم أبو ذياب، دار عمار، عمان، ط: 1، 1420هـ- 1999م، ص: 40.

(4) يُنظر: الصورة الاستدارية في الشعر العربي، د. خليل إبراهيم أبو ذياب، ص: 40. الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط: 2، 1411هـ، ص: 102-104.

(5) يُنظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1994م، ص: 137. الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، ص: 102.

(6) يُنظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ص: 137.

(7) الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، د. ساسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، 1985م، ص: 72.

(8) قصائد في زمن السفر، أحمد الصالح، 74.

(9) المجموعة الأولى، أحمد الصالح، ص: 19.

(10) عيناك يتجلى فيهما الوطن، أحمد الصالح، ص: 63.

(10) المجموعة الأولى، أحمد الصالح، ص: 134.

(12) يُنظر: المجموعة الأولى، أحمد الصالح، ص: 138.

(13) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عَمَّان، ط: 1، 1997م، ص: 11.

(14) قصائد في زمن السفر، أحمد الصالح، ص: 53.

(15) عيناك يتجلى فيهما الوطن، أحمد الصالح، ص: 10.

(16) عيناك يتجلى فيهما الوطن، أحمد الصالح، ص: 58.

(17) السابق.

(18) يُنظر: جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، ص: 94.

(19) يُنظر: الصورة الفنية في النقد الشعري، عبدالقادر الرباعي، ص: 95.

(20) عيناك يتجلى فيهما الوطن، أحمد الصالح، ص: 37.

(21) المجموعة الأولى، أحمد الصالح، ص: 338.

(22) المجموعة الأولى، أحمد الصالح، ص: 111.

(23) لديك يحتفل الجسد، أحمد الصالح، ص: 64.



مستجدات التعامل النقدي مع ظاهرة تراسل الفنون مع الشعر

محمد نجيب التلاوي

محور: الشعر والأجناس الأخرى:

مع ظاهرة تراسل الفنون.. هل يحق لنا أن نتساءل عن إمكانية تحولنا من ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أُخر... وهل نسير بشعرنا نحو انطباعات تجريدية قصدية كبديل عن المعاني اللغوية الحسية... وهل من حقنا أن نجمد لغتنا الشعرية أم نزيد جمالياتها توشية وعمقاً بتراسلها مع الفنون؟

وعلى الرغم من أن ظاهرة تراسلٍ الفنون مع شعرنا العربي هي ابنة شرعية لهذا العصر الذي نقف فيه على أعتاب موجة حضارية عالمية ثالثة، إلا أن ممارسة التراسل في ذاتها ظاهرة قديمة ولاسيما في تراثنا العربي... ومع علمائنا العرب القدامى فالفارابي – مثلاً – يتحدث عن الجذور المشتركة... بين (الرسم والشعر). وحازم القرطاجني قال بـ (تخيل المقول فيه بالقول، وهذا يجري مجري تخطيط الصور وتشكيلها... والتخيلات تجري مجرى النقوش في الصور .. – منهاج البلغاء – 93.

وعلى مستوى الإبداع الشعري المتراسل قدم شعراؤنا العرب الترسيم

الشعري وخرجوا على الجغرافية التقليدية لتحرير النص الشعري بعض الأنواع: (الملمحات الشعرية / التختيم/ المخلعات/ التشجير/ الشكول الهندسية والأخرى البنائية....).

وإذا كانت الفنون البدائية جمعية بطبيعتها، فهذا يشف عن رغبة إنسانية فطرية في التقارب والتوحد مع الجذر الفني عند الإنسان، وكأن تراسل الفنون محض حنين إلى التوحد مع الفطرة الإنسانية.

وحديثاً.. في نقدنا العربي نستحسن الإبداعات التي تقترب من ظاهرة التراسل، ونستعذب في نقدنا المصطلحات المعلنة عن التطبيع بين الأجناس الأدبية مثل: القصة الشعرية/ القصيدة الدرامية/ الرواية الحوارية/... المسْرواية...).

أما الأوروبيون فوجدنا منهم في البداية مَن يحذر من التداعيات السلبية لظاهرة التراسل مثل (بودلير.... رينيه ويليك)... ثم وجدنا التيار الأكبر يمتدح ظاهرة التراسل وينتظر منها خيراً كثيراً لجميع الفنون القولية وغير القولية.... ومنهم:

- (أوسكار والز): الذي أوصى بالإضاءة المتبادلة بين الفنون 1917.
- (أندرية ميشيل): ينبغي التماس بين الفنون بما تملكه من وسائط جزئية مختلفة عبر الشكل والمضمون.
- (جان – كوبير): اقترح الدراسات الـ (ما بين فنية) مثل انتقال طبقة الباروك الفنية إلى المجال الأدبي.
- (جان مارى كليرك: قدم دراسة حول العلاقة بين السينما والأدب.
- (فرنسيس كلودن): قدم دراسة عن (العلاقة بين الأدب والموسيقي) 1992.
- (جان سيزينك: قدم دراسة عن (استلهام الأسطورة في الفنون... إلخ).

وهذه الكثرة الغالبة من الأوروبيين المؤيدين لتراسل الفنون جعلوا من الظاهرة حقيقة متنامية.

وأعتقد أن تنامي ظاهرة تراسل الأجناس الأدبية وتراسل الفنون يعود إلى الأسباب الآتية:

أولاً – اشتراك الأجناس الأدبية في جذر إبداعي واحد (اللغة مادة لصناعة الأدب).

ثانياً – وجود دوائر في إبداعية متشابهة في عناصرها الفنية في مثل مجموعة السرديات (القصة القصيرة / القصة / الرواية).

ثالثاً – وجود فترة انتقالية أساسية في طور التخلق الأولي لفن جديد... مثل التداخل الذي كان بين الرواية وفن الملحمة أو بين المقامة والقصة القصيرة أو السرد والحوار في الموحيات العربية الأولى (إسماعيل عاصم – فرح أنطوان...)

رابعاً – البحث عن التجديد والتميز بعد أن اعتصرت الفنون قدرات عناصرها البنائية إبداعيا.

وعلى الرغم من أن ظاهرة التراسل قديمة حديثة معاً، إلاّ أن التقدير والتفاعل النقدي مع الظاهرة ظل غائباً.. وهو أمر زاد من جدة الاختلاف حول جدوى الظاهرة.

وأعتقد أن ظاهرة التراسل لم تعد قضية أدبية بقدر ما هي قضية نقدية ، لأن الأدباء حسموا أمرهم بتقديم أعمال متراسلة ناجحة.

وبداية الاهتمام النقدي – حديثاً – كانت تنظيرية عند نقاد الحداثة مثل (رولان بارت... والتفكيكيين... ووصولاً إلى مفهوم (علم النص):

فالنص عند التفكيكيين – مثلاً – هو قوة متحولة تتجاوز التقسيمات التقليدية للأجناس الأدبية.

ونزيد نحن العرب (خامساً وسادساً).

خامساً: انفتاحنا مع العالم على التراسل بسبب سقوط الأيديولوجيات الكبرى التي تأسست في القرن العشرين، والتي كانت تمثل حصانة فكرية مقيدة.

سادساً: عقدة النقص الحضاري وزيادة فاعلية التقليد والاستهلاك

الحضارى.... ولاسيما بعد النكسة في عام سبعة وستين وانكسار الذات العربية التي كانت مشبعة آنذاك بثقة الشعارات.... وما استتبع ذلك من اهتزاز للثوابت الوطنية في منطقتنا العربية.

وذكر (رولان بارت): «أن النص قوة متحررة تتجاوز جميع التقسيمات التقليدية للأجناس الأدبية... ويقوم النص بذاتة في مقابل جميع الأبنية التي لا يبرز منها ملمح الجد... ولهذا فإن نقل سمة ما إلى نص ينتمي إلى نوع آخر إنما هي وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة».

والتنظير النقدي للظاهرة يمثل مرحلة أولى، لكن التفعيل الحقيقي يتمثل في الممارسة النقدية التطبيقية... ومعها تتفجر وتتزاحم استفهامات عديدة عن:

- كيفية درس الظاهرة في سياق التقسيم التقليدي للأجناس الأدبية؟
- وعن كيفية تقدير العناصر المتداخلة تقديراً نقدياً ولاسيما – إن كانت من فنون غير قولية..
- ثم مَن الناقد القادر على ممارسة النقد التطبيقي لنصوص هذه الظاهرة..؟

وهذه الاستفهامات أو قل الإشكاليات المتوقعة تدفعنى إلى اقتراح ثلاث طرق للتعامل النقدي مع منتوج التراسل:

الطريقة الأولى: تعتمد على الاستعانة بالدراسات السميولوجية ؛ لأنها الأقدر على التعامل مع النصوص الـ (ما بين جنسية).

الطريقة الثانية: الدراسة من خلال ما أُسميه بـ (بالنص القاعدة) وأعني تقدير الانتماء الغالب لجنس بعينه على النص... مع تقدير الناقد لتراسل عناصر الفنون الأخرى في سياق ملائمتها، وإفادتها لجماليات البنيه الداخلية لـ (النص القاعدة).

الطريقة الثالثة: وفيها اعتماد الناقد على النقد الداخلي الحر لجماليات الإبداع الحادث في النص المتراسل... مع إسقاط مسبق للتصنيف التقليدي للأجناس الأدبية.. لا سيما أن النص ببنيته الداخلية ونسجه اللغوى للمعالجة

الرياضية والمنطقية والجمالية التي ستتخلق من العناصر الفنية المتراسلة، التي ستمثل بدورها مركزية التوحد للنص المنقود.

وأعتقد أن طبيعة التراسل في النص المنقود ستحدد آلية التعامل النقدي، واختيار الطريقة النقدية المثلى، في حالة الاستعانة بالطريقتين الأولى والثانية فنحن أمام نص أدبي يتضمن محورين:

* المحور الاستاتيكي: الممثل للتحديدات المسبقة للجنس الأدبي المسيطر على النص المنقود.

* المحور الديناميكى: الممثل لمساحة التراسل أو التداخل من عناصر الفنون في النص الشعري المنقود.

وفي هذه الحالة سنلاحظ: تقييد الفاعلية القرائية وقصرها على البحث عن نقاط التماس بين جنس أدبي وآخر.

وفي حالة استعانة الناقد بالطريقة الثالثة – المقترحة – فنحن أمام نص متوحد بتركيب ديناميكي أحادي اتسع فيه التراسل، وتمكن من النص تمكناً يخرجه من شرنقة التقسيمات التقليدية لأجناسنا الأدبية، وسيكون المسار النقدي هنا داخليا نظراً لطبيعة التكوين الحادث والمتأبى على التصنيف والتقسيم التقليدي، وهنا سنمنح الفاعلية القرائية حرية مطلقة لتذوق حر للبنية الفنية الحادثة بفعل التراسل في النص.

وهذه الظاهرة... وطرائق دراستها المقترحة أصبحت في حاجة ماسة إلى ناقد غير تقليدي... لأن ناقد التراسل لابد أن يمدد ثقافته خارج إطار نظرية الأدب... وصولاً إلى فهم الأصلاب البنائية للفنون غير القولية ؛ ليستطيع تقدير الجماليات الحادثة بفعل التراسل داخل النص الشعري...

وبعد.. ..

فأنني أعتقد أن الإقدام الآن على تقييم ظاهرة التراسل في فنوننا الأدبية عامة والشعر بخاصة لم يحن وقته بعد... لأننا في حاجة إلى المزيد من الدراسات النقدية التطبيقية... والتي يمكن أن نستقرئ منها – لاحقاً – التقييم العلمي

الأمثل لظاهرة تراسل الفنون بشكل عام، والتي تمثل إبداعاً غير نوعي يسعى لتأسيس ذائقة جمالية بمفهوم مغاير قد تُترجم الذوقيات المستحدثة لإرهاصات الموجة الحضارية الثالثة لعالمنا الكوني الآتي.



ثبات الرؤية وتحولها في أقنعة ممدوح عدوان

عادل الدرغامي

من القضايا التي ألقت بظلالها على مقاربة الأدب بأشكاله العديدة، منذ عهود بعيدة إلى اللحظة الراهنة، قضية اللفظ والمعنى في البلاغة العربية، تلك القضية التي تطورت وأخذت في تطورها أشكالا مختلفة وارتبطت بمفاهيم مثل الرؤية والشكل .

ويبدو أن هذه الثنائية كان لها حضور فعال في أزمنة سابقة حتى لدى الفلاسفة مثل أفلاطون وأرسطو، (فأفلاطون في الجمهورية فرق بين ما يقال logos، وكيف يقال lexis، وأرسطو أجرى على الموضوع الأدبي، ما أجرى على سواه من الوجود المتعين فجعله مركبا من المادة والصورة)[1].

ولكن هذه النظرة الثنائية في مقاربة الأدب لم تستمر، نظرا لتغير طبيعة النظرة إلى اللغة وطبيعة النظرة إلى الكلمة، (فالكلمة لم تعد – في نظر علم اللغة الحديث – مجرد أصوات أو إحساسات تزجيها قوى فيزيولوجية أو تولدها روابط عرضية، بل صارت الأولوية فيها للفكر والدلالة، التي يقررها تصور الإنسان للوجود، واللغة صورة من صور الثقافة، بل هي – كما يقول هيجل – تشكل الثقافة)[1].

هذه النظرة جعلت اللغة متحركة وغير ثابتة، وانفتحت بحركتها على مضمون غير ثابت وغير ناجز، فهو مضمون مؤجل بسياقها الذي ترد فيه وتسهم في تشكيله، (فاللغة – كما يقول عز الدين إسماعيل – تتكيف بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة، وفقا لكل فعل وكل موقف فإذا هي تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية ، كلما تجددت الأفعال والمواقف)[3].

لم تكن طبيعة النظرة إلى اللغة هي الجزئية الوحيدة التي أثرت في ردم الفجوة بين طرفي الثنائية، وإنما كان هناك توجهات عديدة، ربما كان أهمها ماثلا في جدل النظريات والمناهج الحديثة في درس الأدب، وكانت الشكلية الروسية – بعد أن تخلصت من حدة البداية – مؤثرة في ذلك السياق الخاص بفاعلية الشكل في إنتاج الدلالة (يطرح شكلوفسكي بوضوح في واحد من تصريحاته المتحيزة، إننا نحن الشكليين، قد دخلنا إلى لواء الأدب بلواء جديد: إن شكلا جديدا هو أصل محتوى جديد)[4].

فقد كان للمنهج الشكلي أثر كبير في تجسير الفجوة بين الرؤية والتشكيل، وفي إيجاد منطلق أساس أسهم في خلق توجه أو فرضية للاشتغال، تتمثل في الاعتماد على النص الشعري ولغته، مادامت اللغة هي الوسيلة التعبيرية، التي تتشكل في إطار تجليها الدلالات الكاشفة عن الرؤية (فلا معنى للحديث عن رؤيا خارج الشكل أو سابقة عليه، ولكن هذه الرؤيا المنبثقة من الشكل متصلة بالرؤى المنبثقة من الظواهر الاجتماعية الأخرى)[5].

وفي ذلك الإطار بدأ الاشتغال على الأبنية اللغوية وتشكلها للوصول من خلال تحليلها إلى بؤر دلالية تشكل في النهاية رؤية مشدودة إلى السياقات العديدة المتاحة، فقد أشار أحد الباحثين إلى(أن أي شكل فني ليس أكثر من مضمون جرى تشيوؤه وتحويله إلى مادة ملموسة، وقديما قال هيجل إن الفكرة أو المضمون المثالي يتراءى من خلال الصورة الفنية)[6].

إن الأبنية اللغوية – في ذلك السياق – تأتي محملة بالأحداث المعرفية والأيديولوجية، ويمكن القول: إن مقاربة النصوص الشعرية من خلال الانطلاق من البنية، تتم – أيضا – من خلال تأمل أطر معرفية لا يمكن تحديدها بدقة، إلا من خلال حركة دينامية بين النصوص بتشكيلها التركيبي، والمناخ الحضاري الذي تشير إليه .

فالأبنية اللغوية أو النصوص الشعرية، لا يمكن أن تنفصل – دلاليا – عن سياق ثقافي أو حضاري يؤثر في تجليها على هيئة معينة، ولهذا (أكد تودروف أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية، وإنما من طبيعة تاريخية ثقافية)(7).

يأتي هذا التوجه في مقاربة النص الشعري منطلقا من أن أي نص شعري أو نثري هو – في الأساس– نص لغوي، ولكنه مملوء بارتحالات للمعنى أو للدلالة المتولدة، التي تنطلق من النص الشعري، لتشير إلى واقع معرفي له هيمنة في لحظة معينة، هذا الواقع المعرفي له تأثير على تجلي النص في هيئة معينة، وإذا تغير هذا الواقع المعرفي، فإن تشكيل النص – بالضرورة – سيتغير .

إن المهاد النظري السابق ربما يكون مرتبطا بالدراسة الخاصة بشعر ممدوح عدوان، التي جاءت تحت عنوان (ثبات الرؤية وتحولها في أقنعة ممدوح عدوان).

فالبحث يحاول – جاهدا – دراسة الأقنعة والنماذج الفنية ، التي قدمها ممدوح عدوان في شعره ، بوصفها – أي تشكيلات الأقنعة والنماذج– آلية كاشفة عن رؤية معينة، وهذه الرؤية المبنية على مقاربة الأقنعة والنماذج ليست ثابتة ، وإنما تتغير من مرحلة لمرحلة، نظرا لتغير الأقنعة والنماذج ، وتغير طبيعة تشكيلها .

واختيار ممدوح عدوان اختيار له مشروعيته، لأن صورته الفنية المؤسسة

له من خلال تتابع أعماله – ولاسيما في دواوينه الأولى– تكشف عن شاعر وثيق الصلة بوطنه وبمجتمعه، يقول أحد الباحثين (في تأمل تجربة ممدوح عدوان والكلام عنها،تحضر أمامنا بقوة صورة المثقف العضوي في تعيين جرامشي، وتمييزه الشهير بينه وبين المثقف التقليدي)(8).

الصورة الفنية المرسومة لممدوح عدوان، التي تكشف عن ارتباط وثيق بينه وبين مجتمعه، كان لها تأثير كبير على تلقي شعره، فتجربته الشعرية – في منطق عدد من الباحثين والنقاد – ظلت محافظة على منطلقات تجربة الرواد الشعرية، مثل أحمد عبدالمعطي حجازي ، وصلاح عبدالصبور، والسياب والبياتي (لم يهجس عدوان باختراق تجربة الرواد ، ولا بالتجريبية التي اندفعت في التجربة الحداثية عبر العقود التالية، وهي تتقصى حداثات وتجريبيات شتى من الشعر الغربي خاصة)(9).

ولعل الفترة التي بدأ فيها ممدوح عدوان إصدار أعماله الإبداعية، كانت فترة مهمة بما أسدلته من سياقات سياسية كانت أم اجتماعية، وبما ساد فيها من مفاهيم أيديولوجية، مثل مفهوم الالتزام، كان لها تأثير في تخلي التوجه الشعري بصفة عامة عن نسق الذات، وبدأ في تأسيس نسق فني يقوم على التحام الذات بالموضوع، وكأن الفن – بصفة عامة – أصبح يقوم على تشكيل تواز وتداخل بين الفنان وواقعه، كاشفا في النهاية عن وعي الفنان بهذا الواقع.

أدرك ممدوح عدوان انشغاله بقضايا وطنه، والشأن العام وعدم اهتمامه بقضايا الحياة الأخرى، وبخاصة في مجموعاته الشعرية الأولى، وذلك في قوله: (كانت كلمة ملتزم إما مسبة أو مفخرة، وقد احتجنا إلى وقت طويل حتى نقوم بفرزين خطيرين الأول هو: قبل أن تكون شاعرا ملتزما أو غير ملتزم أليس عليك أن تكون شاعرا أولا ؟ الموضوع لا يقرر الشاعرية ولا يلغيها(10).

مقاربـة الرؤيـة:

إن الصورة السابقة المختزنة لشعر ممدوح عدوان، التي ترتبط بتجذره في سياق معرفي يشده إلى واقعة تشير إلى سؤال مهم: هل هناك تنوع في مرجعيات الرؤية لدى ممدوح عدوان؟ وهل هناك – نتيجة لذلك – رؤية واحدة، أم أن هناك نموا معرفيا يتطور من مرحلة إلى مرحلة، مما يشكل في النهاية تعددا في طبيعة نظرته إلى العالم، خصوصاً إذا كان هناك إدراك خاص يتمثل في (أن الفن عامة هو نتاج الوعي الجمالي السائد والمشروط بالبنية المجتمعية العامة. وهو ما يعني أن الفن لا يمكنه أن يتبدل، ما لم يكن ثمة تبدل في الوعي الجمالي؟)[11].

إن الإجابة عن التساؤلات السابقة تقتضي وعيا بطبيعة التحول والانتقال من مرحلة إلى مرحلة، فالتطور ليس معناه طمس معالم المرحلة السابقة بعناصرها وتجلياتها، بقدر ما يرتبط، بحلول عناصر جديدة، كانت متوارية في المرحلة السابقة، أو ظهرت بشكل يكشف عن ندرتها، ولكنها في المرحلة الجديدة كانت فاعلة في تأسيس البناء الشعري. التطور – وفق ذلك – تبادل وحركة بين العناصر البانية للنص الشعري، من وجودها الجزئي إلى وجودها المهيمن، من وجودها المهمش إلى وجودها الفاعل، ولهذا يقول فيكتور إيرليخ: (ليس التطور الأدبي سيرورة وحيدة الخط، إنه طريق متعرج مملوء بالالتواءات)[12].

والحديث عن طبيعة التطور يشدنا إلى الحديث عن طبيعة بعض الشعراء، فهناك شعراء مهمومون بفكرة التطور والانتقال من مرحلة إلى مرحلة، بحيث تغدو المرحلة الجديدة فارقة أو مغايرة عن المرحلة القديمة، والمغايرة لا تشير إلى طمس القديم، بقدر ما تشير إلى محاولة تثبيت بناء فكري معرفي جديد، مثل عفيفي مطر(*) وأدونيس، فدواوينهما الشعرية تحاول خلق حالة شعرية مغايرة في كل ديوان عن سابقه، وكأن الشعرية لا تمارس انفلاتا من الرصيد الشعري الجمعي، وإنما – أيضا – تمارس انفلاتا من رصيد الشاعر نفسه .

وهناك – في المقابل – شعراء لا يمارسون ذلك الانتقال المفاجئ من مرحلة إلى مرحلة، وإنما يحاولون الارتباط بمرحلة ما، يقفون عندها مشكلين في النهاية مقاربة إبداعية، تتوزع إلى وجوه عديدة لتلك المرحلة، خالقين تراكما إدراكيا، هذا التراكم الإدراكي لا يتشكل في ديوان واحد، وإنما يتشكل في إطار الدواوين المتتابعة، بحيث يصبح كل ديوان مرتبطا بوجه من الوجوه العديدة للمرحلة .

وربما يكون محمود درويش وممدوح عدوان – وشعراء آخرون بالضرورة – نموذجين واضحين لهذا النسق الإبداعي، فدرويش من خلال دواوينه المتتابعة مشدود إلى جذر معرفي لا يفارقه، ولهذا قال صلاح فضل عنه مصورا مراحله الإبداعية: (الخروج من شكل إلى آخر، ليس عملية قفز تقطع الصلة بين (الآن) و(قبل قليل)، إنها عملية هدم وترميم تحافظ على قاعدة الهوية الفنية)(13).

إن الهوية الفنية أو الجذر المعرفي للشاعر لا يتشكل في حدود المبدع فقط، وإنما يتشكل – أيضا – من عملية التلقي التي تسكّن الشاعر في مكان معين، ويشكل هذا التسكين ثقلا ضاغطا على الشاعر الطامح إلى الخروج من إطار هذه الشرنقة، التي أرستها عمليات القراءة والتلقي. وقد ظهر في إبداع ممدوح عدوان هذا النسق التراكمي الإدراكي، في دواوينه الشعرية الأولى من الديوان الأول إلى الديوان السابع، و لم يخفت وهج هذا التراكم الإدراكي، الذي يمدّد في حدود المرحلة الإبداعية، ويجعلها تأخذ مسارب عديدة .

وقد أدرك ممدوح عدوان هذا الثبات التراكمي في حدود المرحلة الأولى، التي امتدت إلى دواوين عديدة، في قوله: (إن المتغيرات لم تؤثر على بنية عملي الفني، هناك شيء نضج، وهناك معرفة زادت، وهناك عمر تقدم، وإيقاع هدأ قليلا، ولكنني أشعر أن هذا كله يعمل لصالح الهاجس الأساس، يزيد في توضيحه، ويطور القدرات للتعبير عنه)(14).

هل يشير ممدوح عدوان – في الاقتباس السابق – إلى أن التراكم المعرفي، ليس – بالضرورة – دلالة على الثبات، وإنما قد يدل على الحركة، وأن التراكم نفسه – في حد ذاته – قد يشير إلى متغيرات في معالجة الظاهرة إبداعيا، التي يجب أن يرافقها مغايرة في مقاربتها نقديا، مغايرة لا تبحث عن المراحل العديدة في إبداع الشاعر، بقدر ما تبحث عن التباينات والتشابهات العديدة، بين التوجهات الإبداعية داخل المرحلة الواحدة .

وقد أشار صلاح فضل – في حديثه عن محمود درويش – إلى هذا المنحى حين أسماها (التحولات التعبيرية)، التي تستند – بالرغم من تحول ملامحها – إلى مدلول أيديولوجي وثير، وفي رأيه أن تحليل هذه الشعرية يقتضي أن يرصد تحولات مناهج التعبير، وذلك لأن الخلقة الأولى – أي الجذر المعرفي – لا تتبدل إلا بقدر، ما ينوشها من غضون عميقة، (فإبدالات أسلوب درويش الشعري، لا تتمثل في تغيير ألوانه، واختلاف طرائقه في التعبير عند كل مرحلة من تطوره، بقدر ما تظل أقرب إلى تحولات الوجه الواحد من الطفولة إلى الشباب، ثم انقلابه عند النضج والكهولة بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقعها)(15).

إن الباحث الذي يتوجه بالدرس الأدبي لشاعر معين محاولا الوقوف عند جزئيات الثبات والتحول في شعريته سوف يكون معنيا برصد توجهات عديدة، وكل توجه من هذه التوجهات سوف يكون كفيلا بإدراك حجم المغايرة من مرحلة إلى أخرى، سواء تم الاهتمام بالمراحل العديدة، إذا كان شعر الشاعر يدخل في إطار ذلك النسق، أم جاء الاهتمام داخل حدود المرحلة الواحدة، باحثا فيها عن الحضور الجديد، الذي يتجاوب أو يكمل الحضور السابق ولا يطمسه.

إن هذه التوجهات عديدة، ولها أثرها في عملية الرصد، شريطة أن يكون هناك وعي خاص بسلم القيم الفنية، الذي لا يتجلى بشكل ثابت، وإنما

هو في حركة دائمة تغير من طبيعة الهامش والمتن، فالمتن – الذي يشير إلى الوجود المسيطر – لا يظل متنا، وكذلك الهامش – الذي يشير إلى الوجود الجزئي – لا يظل هامشا، فسلم القيم الفنية يغير في نوعية الهامش، وفي نوعية المتن.

هناك توجهات عديدة في مقاربة تحولات شاعر محدد من مرحلة إلى أخرى، بداية من العناوين الخاصة بالدواوين، وإذا أخذنا ممدوح عدوان الشاعر موضوع الدراسة نموذجا في دواوينه الأولى (الظل الأخضر)، و(تلويحة الأيدي المتعبة)، و(والدماء تدق النوافذ)، فإننا نستطيع بعيدا عن النصوص الشعرية أن نقترح دلالات، وهذه الدلالات – بالرغم من عدم اكتمالها – إلا أن ورودها إلى ذهن المتلقي يظل مشروعا، فالظل الأخضر يشير إلى براح الشاعر الفطري، المؤمن بسلطة الكتابة ونموذجية القادم، وفي الديوان الثاني (تلويحة الأيدي المتعبة)، نشعر أن هناك انكسارا للنسق السابق، وذلك من خلال دلالة التعب والتلويح، أما العنوان الأخير (الدماء تدق النوافذ)، فإن دلالة الدماء قد تكشف عن الثورة بشكل عام.

وهناك – من بين التوجهات المتاحة – دراسة المعجم الشعري، وذلك من خلال تحديد الدوال، التي تتكرر بنسبة عالية، في مرحلة معينة، وتختفي وتطل مكانها دوال أخرى تحتل المتن الشعري في مرحلة أخرى.

ويأتي – في السياق ذاته – توجه يرتبط بمعاينة الصور والخصائص الأسلوبية والثيمات الفكرية، التي تتصدر المشهد الشعري في مرحلة ما، وتغيب ويحل محلها بدائل، يمكن أن تكون كاشفة عن تحول الرؤية في إطار المراحل العديدة، وعن تغير في نوعية المقاربة الشعرية في إطار المرايا المتجاورة والمتجاوبة في حدود المرحلة الواحدة.

من بين التوجهات العديدة السابقة، تم اختيار آلية تشكيل الأقنعة في شعر

ممدوح عدوان، لتكون كاشفة عن الوعي المعرفي، المنتج لرؤية تتمدد أشكالها بشكل متجاوب، وفق إدراكه للعالم، فتناول الأقنعة يعد – في الأساس – محاولة لبلورة الرؤية التي يطرحها ممدوح عدوان عن الحياة .

ومن خلال تعدد مرجعيات الأقنعة التي وردت في دواوينه المتتابعة، ندرك أن ممدوح عدوان لا يركن إلى رؤية جزئية ناقصة مبتسرة للواقع، وإنما يشكل من خلال الأقنعة المتتابعة الموجودة في دواوينه تطويرا وإكمالا لهذه الرؤية من خلال مغايرة في نوعية القناع أو مرجعيته، ومن خلال مغايرة في تشكيل القناع، الذي يكشف عن رؤية مرحلة من المراحل .

وإذا كانت قصيدة القناع – كما يقول خليل الموسى – قصيدة الوعي الشعري[16] فإن الشعراء العرب – بصفة عامة – في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، انطلاقا من سيطرة الهم السياسي والاجتماعي استندوا إلى آلية القناع، بوصفه آلية من آليات الحداثة الشعرية في ذلك الوقت، ومن ثم نجد الأقنعة[**] طرحت في شعرهم بشكل لافت، وجاءت الشخصيات التي تقنعوا بها من مجالات مختلفة، دينية وأسطورية وتاريخية وشعبية، وشخصيات عادية هامشية، تلك الشخصيات التي تفتح الباب لفكرة النموذج لكي تتولد مختلفة عن القناع .

إن الشاعر حين يختار آلية تشكيل القناع أداة لتوصيل رؤيته الفكرية إلى المتلقي، يختار القناع الذي يساعده على التماهي مع لحظته الحضارية المعيشة، فالقناع يعمل في اتجاهين متداخلين: الدلالة القديمة والجاهزة في عرف المتلقي، وتجربة المبدع في إدراكه للعالم من خلال الأسئلة الوجودية والمعرفية والحضارية، فهو (تداخل تقتضيه عملية إنتاج الأدب باعتبارها علاقة بين المتخيل ومرجعياته، ومن ضمن هذه المرجعيات الواقع المعيش، ولقد انبنى هذا الموقف بالنسبة إلى الشاعر العربي الحداثي على علاقته بموروثه الشعري من جهة، وعلى ما يعانيه على أرض الواقع من جهة ثانية)[17].

فالوظيفة الأساسية للقناع مرتبطة بتجربة يصور الشاعر بها رؤيته للحياة، ويحتل ممدوح عدوان في ذلك السياق موقعا مهما، بحيث نجد في شعره – وبخاصة في دواوينه الأولى على نحو خاص – عددا كبيرا من الأقنعة، التي تقنّع بها للتعبير عن رؤيته المرتبطة بالتمرد أو الثورة، أو البطل المهزوم أو البطل الرومانسي الحالم، يقول أحد الباحثين (ولعل ممدوح عدوان من أكثر الشعراء السوريين اهتماما بالرموز التاريخية عامة، وبالأقنعة خاصة، فقد تقنع بأكثر من شخصية تراثية، وجد فيها معادلا موضوعيا لموقفه من قضايا وطنه وأحداث مجتمعه)(18).

وقد أجمع المنظرون لقصيدة القناع على أنه آلية فنية يلجأ إليها الشعراء، سعيا وراء الموضوعية، وتفتيت النزوع الذاتي، للتعبير عن تجارب تتصل بالواقع السياسي، لم يكن من السهولة التعبير عنها، (فقد اقترن هذا المنحى بالنزوع نحو الموضوعية واللاشخصية في الشعر، والابتعاد عن الالتصاق بنزعة غنائية في الشعر)(19).

فاتحاد الشاعر بالشخصية التاريخية أو الأسطورية أو الدينية، يُضفي على صوته نبرة موضوعية، وذلك لأن الصوت المتكوّن ليس صوت القناع بمفرده، وليس صوت الشاعر المعاصر بمفرده، وإنما هو صوت جديد تكون من صوتين، وتكمن مقدرة الشاعر الفنية في إيجاد مستوى تعبيري متواز يجمع بين الصوتين، بحيث لا يكون هناك هيمنة لصوت على الآخر، ولا يكون هناك – في الوقت ذاته – صوت مستلب أو مغيب، (فالقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، ولذلك يبتعد عن حدود الرومانسية ، التي تردى كثير الشعر العربي فيها)(20).

إن الشاعر أو المبدع حين ينتقي أقنعته، فهو يحاول أن يوجّه القارئ أو

المتلقي ليرى العالم من خلال وجهة نظر خاصة ومن خلال عدسات محددة، وهذا التوجيه يقود المتلقي إلى تفسيرات لها قيمتها.

والشاعر في انتقائه لأقنعته، لا يقف عند حدود الشخصيات التراثية أو التاريخية أو الأسطورية أو الدينية، وإنما قد ينتقي أقنعة من البشر العاديين، ولكنه يُضفي عليها سمة النموذج، والنموذج الفني لا يختلف عن القناع بوصفه أداة يتوسل بها الشاعر للخروج من نطاق الذاتية للتعبير عن الذوات الأخرى، وهو – في الغالب – يتعاطف مع هذا النموذج (فالشاعر يتحدث عن نفسه عبر الحديث عن الآخر، وهو يتحدث عن الآخر عبر الحديث عن نفسه، وهو لا يخاطب نفسه أو الآخر كلا على حدة، وإنما يخاطبهما معا)[21].

وتكمن المغايرة بين النموذج والقناع في طبيعة القناع الذي يستند إلى شخصيات تاريخية أو دينية أو أسطورية أو أدبية معروفة، وهذا يشكل من البداية دلالة جاهزة، قد يتماس الشاعر في تشكيله لأقنعته متجاوبا معها أو مخالفا، فهناك – لذلك – نواة دلالية جاهزة في كل قناع، تلك النواة التي تغيب عن النموذج، ولهذا فالشاعر في بنائه للنموذج، يكون مشدودا لتشكيل سمات خاصة للنموذج، حتى يخلق هذه البؤرة الدلالية، وهذا يفتح عمله على الخيال، (فالتخيل أساس في النمذجة الفنية عامة، حتى لو كان النموذج واقعيا بحتا)[22].

وثمة فارق آخر بين النموذج والقناع، وهو فارق قائم على قراءة الأقنعة والنماذج التي أبدعها الشعراء المعاصرون، فقصيدة القناع – غالبا – تتشكل من خلال استخدام ضمير المتكلم ضميرا ساردا، وذلك للإيهام بأن (أنا) الشاعر غير حاضرة، وأن الصوت السارد في القصيدة هو صوت القناع، وقد أشار جابر عصفور إلى أن الشخصية في قصيدة القناع (تتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا، يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة)[23].

ولكن بالرغم من وجود بعض الاختلافات بين القناع والنموذج، فإن التشابهات بينهما كثيرة، منها أن استخدام القناع والنموذج كان في الأساس لإيجاد نزعة موضوعية، بعيدا عن تدفق الذات الشاعرة المباشر، ومنها – أيضا – أن استخدام القناع والنموذج في الشعر المعاصر كان وثيق الصلة بالوعي السياسي والاجتماعي، وبسؤال وجودي ينطلق من تفرد الذات الشاعرة في آمالها وإحباطاتها .

أقنعة ممدوح عدوان :

في دراسة أقنعة ممدوح عدوان تأتي خصوصية نصه فاعلة، فقد أشرنا – سابقا – أن ممدوح عدوان ليس شاعر التحولات العديدة، أو المراحل العديدة، التي تتغير فيها الرؤية من مرحلة إلى مرحلة، وإنما هو شاعر المرحلة الممتدة بالتراكم، ذلك التراكم الذي يشير إلى توجهات عديدة في مقاربة لحظة أو سياق ما، ليس ثابتا، وإنما متحرك، وشعر الشاعر يتغير وفقا لذلك، ولكنه ليس تغير المباين أو المفارق لمرحلة سابقة، وإنما هو تغير يتمثل في إكمال جزئيات وعناصر لم تكن مطروحة سابقا .

وليس معنى ذلك أن هناك ارتهانا عند مرحلة واحدة، وإنما معناه – وهذا شيء مهم وحيوي – أن دواوينه الأولى، وهي على الترتيب (الظل الأخضر– تلويحة الأيدي المتعبة– الدماء تدق النوافذ– أقبل الزمن المستحيل– يألفونك فانفر – أمي تطارد قاتلها – للخوف كل الزمان) ظلت مرتبطة بالشأن العام سواء كان سياسيا أم اجتماعيا .

والاهتمام بالشأن العام لم يختف تماما في الدواوين التالية، وإنما بدأ يرافقه اهتمام خاص بالذات، بداية من ديوان (لابد من التفاصيل)، وهذا التحول أتاح له أن يرصد الواقع على نحو أخف ثورية، لكنه أكثر شمولا وصدقا .

إن ممدوح عدوان في ديوانه الأول (الظل الأخضر) لم يكتب كما يفعل أكثر الشعراء – غالبا – قصائد رومانسية، وذلك لأن تجربته ظهرت في إطار سياق حضاري خاص مرتبط بالهزيمة والسقوط، وبدأت قصائده في ديوانه الأول كاشفة عن الصدمة، وعن خلخلة واهتزاز مفهوم البطولة.

قناع الخنساء / قناع الهزيمة:

الديوان المفرد في إبداع ممدوح عدوان لا يحمل رؤية كاملة، وإنما يحتوي على مكون من مكونات الرؤية، التي تتحرك في الدواوين التالية – من خلال التجاوب أو التباين – إلى مكون آخر. وتأتي الأقنعة – وفقا لذلك – مرتبطة بالرؤية الجزئية في كل ديوان، ففي الديوان الأول يأتي قناع الخنساء في قصيدة (رُوي عن الخنساء) مرتبطا بالهزيمة. وهذا القناع يتجاوب مع القصائد الأخرى للشعور بدمامة الواقع، وبداية تسرب الإيمان بالبطل، يتجلى ذلك في قصيدة (لقيط) وقصيدة (الطاووس)، وقصيدة (الميت)، التي يقول فيها[24]:

بلا مقدمات

الفارس الذي تعلّقت به آمال هذه القبيله

قد جال جولة ومات

قد كان أسمر المحيا

كان شرقي السمات

إن هذه القصائد الشعرية في ديوان ممدوح عدوان الأول تشير إلى ذوبان النموذج البطولي ذي الطبيعة الأسطورية الخارقة من جانب، ومن جانب آخر تشير إلى تلاشي الرؤية الفطرية المرتبطة بالمثال والأحلام الكبرى، كما في قصيدة (الطاووس)[25] حيث يبدو أثر الهزيمة واضحا.

تشكيل القناع واشتغاله دلاليا، في قصيدة (رُوى عن الخنساء)[26]، يرتبط بالدلالة المركزية المرتبطة بشخصية القناع، لأن إدراك الدلالة المركزية،

سواء تجاوب النص الشعري أو عارضها أو وظّفها توظيفا رمزيا، تظل شيئا فاعلا، والدلالة المركزية المتعلقة بالخنساء هي استمرارية الندب والحزن، فالخنساء تمتلك فائضا دلاليا يتمركز حول فكرة الرثاء والفقد، بداية من شقيقيها صخر ومعاوية، وانتهاء بأبنائها الأربعة الذين استشهدوا في موقعة القادسية .

إن النص الشعري، لم يبدأ بصوت القناع مباشرة، وإنما كان هناك مقدمة إجمالية في المقطع الأول:

تُبح حناجر الندّاب من ندم بعاشوراء

يهيم النهر كالمجنون والتمساح يسكب فيه أدمعه

ويملأ جوفه المسعور بالحمأ

ولكن القتل بكربلاء يموت وسط النهر من ظمأ

وآلاف الحناجر كل يوم تتخم الدنيا

تؤذّن للصلاح وللفلاح .....ولا يمر الصوت

في الصحراء .

فالمقطع الأول الذي جاء في إطار السرد بضمير الغائب ليس صوت القناع، وإنما هو صوت سردي جنائزي للحالة الإجمالية وتوصيف للسياق الإجمالي، مهمته الأساسية، شد القصيدة إلى لحظة معاصرة للإيحاء بالجو الجنائزي العام، من خلال الإشارة إلى حادثة كربلاء، وإلى الحسين ، بوصفه شهيد الفداء .

وتشير المقدمة الإجمالية في جزء تال إلى أبي ذر الغفاري، وإلى جثته في الصحراء، حين نفاه عثمان بن عفان – رضي الله عنه – إليها. والحديث عن أبي ذر في هذا النص يشير إلى نواة دلالية صغرى ، ظهرت بشكل بسيط، ولكنها أخذت صورتها أو وجودها واضحا في الديوان التالي، لأن دلالتها المركزية ترتبط بالنقد الاجتماعي، وتحرير الإنسان قبل تحرير الأرض.

إن هذا السرد الجنائزي في المقطع الأول، المنفتح على حادثتين (كربلاء الحسين ونفي أبي ذر) يعتبر مقدمة لصوت القناع، الذي يمتد من المقطع الثاني إلى الخامس، ويأتي صوت الراوي واضحا في المقطع السادس والأخير .

يطل صوت القناع في المقاطع من الثاني إلى الخامس، مقدما وجهة نظره في الهزيمة الآنية، من خلال تداخل بين صوت الشاعر ومطالبته بتحرير الأرض، وصوت القناع والمطالبة بأخذ الثأر، فصوت الشاعر يظهر في (مررتُ على النيام – عببتُ من أحلامهم) ، ويطل صوت القناع في (فجاء إلى صوتك راح يدعوني صدى للثأر في غضب) .

إن الأخذ بالثأر في إطار وجهة نظر الشخصية المتقنع بها، يتطلب سيفا في قولها :

فرحت ألوب عن سيف تشرب مرة بدم

إليك أهيم في الصحراء

أركض خلف ظلي

فأنكفئ.

فكلمة (ألوب) ربما تعيد النظر في دلالة العطش التي أبرق إليها النص في المقطع الأول الممهد للحالة الإجمالية للنص من خلال حادثتي الحسين وأبي ذر الغفاري، فالعطش في هذه الحالة يشير إلى فقدان القدرة على رد الفعل من خلال الإحساس بالهزيمة، ومن ثم يبدأ الحوار الداخلي، الذي يشكل لحظة درامية مشدودة إلى توجه إيجابي، يقابله توجه سلبي (إليك حملت ملء متاعبي جمرا – أخاف عليه ينطفئ)، فخوف الانطفاء يمثل بداية وجود التوجه السلبي، من خلال حوار الذات مع نفسها، وتوزعها بين اليقين بالقدرة على الثأر، وفقد هذه القدرة، ولكن الرؤية تنحاز لعدم القدرة من خلال غياب السيف والخيل ووجود الخصيان.

وتنمو بالتدريج جزئيات لإكمال عناصر الرؤية، فصخر شقيق الخنساء – الذي يأخذ في إطار ذلك التلقي مدى واسعا – لم يقتل بسيوف الروم أو الفرس، وإنما قتلته القبيلة. إن في ذلك – حين تحدث زحزحة وإحالة بين القناع والشاعر المعاصر – إدانة واضحة، فالهزيمة لم تتم بأيدي العدو وإنما بأيدي حماة القبيلة أو التماسيح الذين يذرفون الدموع لحظة الهزيمة .

والمتأمل لبناء القناع السابق يدرك أن هناك جزئيات سلبية ترتبط بمرحلة البداية، أهمها أن النص الشعري لم يبدأ من صوت القناع، وإنما بمقدمة كاشفة عن الحال العامة، وختم النص – وربما يكون هذا تساوقا مع عنوانه – بصوت الراوي .

إن هذه المقدمة الإجمالية تشير – وقد يكون ذلك سببا من أسباب وجودها – إلى سيطرة الصوت المعاصر (صوت الشاعر) على صوت القناع، وتعدد الأصوات يشير إلى تفتيت الصوت الأساسي للقناع، يقول أحد الباحثين: (ويطالعنا من العصر ذاته وجه الخنساء وهي ترثي أخاها صخرا في قصيدة ممدوح عدوان (رُوي عن الخنساء) ويختلط فيها المكون الأدبي بالمكون التاريخي، فإذا الخنساء تبكي أخاها صخرا بكاء الذين أسلموا الحسين في كربلاء، أو الشهيد المعاصر في حزيران وتخلوا عنه، (...)، ويبدو من عنوان القصيدة أن الخنساء ذات ملامح معاصرة)[27].

إن الصورة المثلى لتشكيل القناع تتمثل في وجود صوتين يشاركان في تشكيل صوت مغاير، بحيث لا يكون هناك هيمنة لصوت، واستلاب لصوت آخر، فالشاعر المعاصر يغير في ملامح وحدود القناع، ولكنه يظل – بالرغم من ذلك – حاضرا وفاعلا، محافظا على صوته وحضوره .

ولكن يبدو أن هيمنة الواقع والسياق الخاص بالهزيمة كان له أثر كبير في سيادة صوت الشاعر المعاصر، واختفاء صوت القناع، بحيث تغدو الدلالة شديدة الارتباط بالحاضر، يكشف عن تلك الهيمنة تعدد الإحالات التاريخية

التي وردت في النص الشعري، بداية من حادثة كربلاء، وما ترتب عليها من شعائر، ومرورا بحادثة أبي ذر الغفاري ونفيه في الصحراء، وانتهاء بالإشارة إلى أسماء بنت أبي بكر. فهذا التعدد يؤدي إلى تمزيق وحدة القناع الدلالية، ويؤدي إلى تمزيق الأنا المتكوّنة بفعل اندماج الصوتين، يقول أحد الباحثين: (أما إذا تعددت تقمصات الأنا وأقنعتها، وازدادت وطأتها وتعارضها، فقد ينشأ عن ذلك تمزيق لوحدة الأنا)[28].

أقنعة العبودية والجوع :

أبرق النص الشعري، في القناع السابق إلى مسئولية السلطة عن الهزيمة، ومن ثم تبدأ جزئية التشريح الذاتي بارزة، فهذه الدلالة الجزئية تبدأ في النمو حتى تأخذ شكلا مستقرا في الديوان الثاني (تلويحة الأيدي المتعبة) فالديوان في مجمله – من خلال قصائده وأقنعته ونماذجه – يمثل نهجا تأمليا في العلل الاجتماعية الثابتة على الدوام، بداية من استمرار نسق العبودية من خلال التباين بين الشعب والسلطة، ومرورا بالجوع (الذي سوف يؤدي في الجزء القادم إلى أقنعة الثورة)، وانتهاء بالمهمشين الذين يقومون بعبء الدفاع عن الوطن، ولا يجنون شيئا .

والقراءة المتأنية للديوان الثاني سوف تكشف عن وجود عدد كبير من الأقنعة والنماذج، والأقنعة هي قناع وحشي في قصيدة (سقطة وحشي)، والحطيئة في قصيدة (يوميات الحطيئة)، بالإضافة إلى نماذج مثل: (خارجي قبل الأوان)، ونموذج الجندي البسيط في قصيدة (رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر)، ونموذج المهمش اجتماعيا في قصيدة (الصراخ في الحلبة المفرغة).

إن الرؤية في هذا الديوان لا تعد رؤية منفصلة، وإنما هي رؤية مرتبطة بالديوان السابق، ولكن الجدة تتمثل في المقاربة الشعرية لمنحى آخر يتصل بالشأن العام، فإذا كانت الرؤية في الديوان السابق سوداوية تأثرا بسياق الهزيمة، فإنها في هذا الديوان تتحرك – بعد أن تم التيقن من وقوعها وخفوت

أثر الصدمة- لكي تبحث عن أسباب الهزيمة من خلال التوقف عند العلل الثابتة .

قناع وحشي (سقطة وحشي):

في قصيدة (سقطة وحشي) تتجذر الدلالة بشكل مغاير للدلالة المركزية المرصودة عن القناع، من خلال التحوير، حيث (يستخدم فيه الشاعر القناع استخداما متعارضا، لما هو معروف عنه، فيمحور في طبيعة الحدث القديم)[29] والتحوير لا يرتبط بتغيير وضعه، فقد قدم وحشي في سياق تكوينه المرصود قديما، ولكن تكمن المغايرة في أن ممدوح عدوان حاول استبطان الصراع النفسي الداخلي لشخصية وحشي (العبد)، في مقابل نسق (السيد)، وفي ذلك يصور نزوعه إلى تحقيق حريته، وقد أشار ممدوح عدوان إلى ذلك في قوله: (نجد وحشي العبد الذي قتل حمزة سيد الشهداء شخصا ملعونا طول التراث، لكنني أقدمه كشخصية درامية تراجيدية تثير الشفقة، فهو أساء فعلا وهو نادم على ذلك)[30].

ويمكن فهم إلحاح الشعراء على التقنع بشخصيات، يعانون إشكاليات مرتبطة بجزئية الحرية، فهما ينطلق من معاينة السياق الحضاري في تلك الفترة، ومن طبيعة الحداثة الشعرية، التي انبنت – كما تقول يمنى العيد – على رفض السائد من القيم، التي تعوق حركة التغيير، وهي لذلك عملت من أجل حرية الإنسان، وحرية اللغة الشعرية[31].

المتأمل لهذا النص يدرك أن الصوت السردي من بدايته إلى نهايته هو صوت وحشي، ولكن ضمير المتكلم مشدود إلى مخاطب، وهذا يوجد في النص نوعا من الدرامية[***]، لذلك يتبقى في إطار ذلك سؤال له نوع من المشروعية، من هو المخاطب الذي يتوجه إليه الصوت؟ والذي يخاطبه في المقطع الأول[32]:

أظنك دون غيرك

سوف تقتل سيد القتله

إن المخاطب في النص الشعري، ليس (أنا) مغايرة عن (أنا) المتكلم ، فالمخاطب هو الوجه الحقيقي للمتكلم، أو هو الأنا المختفية، التي لا تفصح عن آمالها وإحباطاتها إلا في حوار الذات مع نفسها، وهذه الأنا يظهر صوتها لحظة الإحساس بالنصر أو لحظة الإحساس بالهزيمة، حين أفضى ذلك القتل – الذي كان يتصوره فاعلا في نقله من مرتبة العبيد إلى مرتبة الأسياد – إلى ثبات في طريقة التعامل معه .

هذه الأنا لا تتجلى إلا من خلال حوار الذات مع نفسها، وفي هذا الحوار تتجلى الإشكاليات الفاعلة والمحركة للذات، من خلال الوجهين، الوجه المنذور للتواصل، والوجه المنذور لأزمة الذات، ويكشف الحوار عن تكرار هذا اللقاء، حيث يتم في اللحظات التي تشعر فيها الذات بثقل القيد الرازح حولها . هذا القيد يدفع الذات المختفية للتحريض على الفعل أو القتل، انطلاقا من إشكالية العبودية، التي تشكل أزمة نفسية حادة، يكشف عنها الخيلاء بعد مقتل حمزة، في قوله (وعدت إليك كالأسد) .

والتفكير في نسقي التوازي والتكرار يمكن أن يكشف المأمول، وعن المتحقق بالفعل، فالنص الشعري يقيم توازيا بين (سيد الشهداء) و(سيد القتلة)، ويحاول أن يفرغ الدلالة القديمة المرصودة لكل شخصية على حدة، لكي يذيب الفوارق بين العبيد والأسياد. ولكن نسق التكرار في قوله: (وأفردت القبائل كلها خوفا من الجرب) في أكثر من مقطع شعري، حتى بعد أن تمت عملية القتل، يكشف عن ديمومة النسق المؤسس.فالعبودية هي المحرك الأساسي للفعل، فهو لم يقتل حمزة انتقاما منه لذاته أو نصرا لقريش، وإنما تحقيقا لصراع داخلي، وطلبا للحرية، وكرها للفارق الطبقي:

أتذكر يوم صغت صليبك القدسي من غضبي

طعنتُ به جميع مقاتلي أحدٍ

وكان هناك أسيادي وأعدائي

رأيتُهم

(فيا أرض ابلعيهم مرة أخرى)

سقيتُ الحربة الظمأى

وعدتُ إليك كالأسد

فالفعل موجه إلى فكرة التراتب الطبقي، والصوت الشعري/ القناع لم يفرق بين المسلمين والمشركين، لأن أزمته النفسية التي يشتغل عليها النص الشعري، مرتبطة أساسا بقيد العبودية، فالفريقان لديه متشابهان، ولهذا كان الدعاء بالغرق والفناء موجها لهما معا .

تشكيل نص (سقطة وحشي)، يكشف عن وجود البناء الدائري، فالمقطع الأول يرتبط بالمقطع النهائي، وبينهما يتمدد النص لتفسير مشروعية الفعل، وللإشارة إلى الإشكالية المحرِّكة، وهي إشكالية العبودية، من خلال التكرار، وكأنه آلية تكشف عن الثبات للإشارة إلى أن هذا القيد مستمر بعد فعل القتل، فهي أزمة داخلية، يكشف عنها البناء الدائري للنص، ويشير إلى أنها أزمة لا تنتهي.

لا يمكن فصل دلالة (وحشي) بقيده المأسور فيه، عن دلالات معاصرة، حاول النص أن يمررها من خلال هذا القناع، تلك الدلالات التي تكشف عن رؤية معينة، تتجلى من خلال آلية القناع الشفاف، بعيدا عن الترميز المرتبط بفكرة القناع في مستواه المثالي، خصوصا في ظل سياق يرهقه الشعور بالهزيمة، ويحاول البحث عن أسباب لها، وفي ظل سياق دلالي يرتبط بتحرير الأرض، كان هناك أصوات تطالب بتحرير الإنسان أولا. ولهذا فإن دلالة وحشي تأخذ

توجهات عديدة أهمها الفرد الذي يمثل الشعب، فهذا المهمش لا يجني شيئا، ويُطالب بالدفاع، وهذا المنحى التفسيري له ما يدعمه، حين يتعرض البحث لنماذج الهامش، والدلالة السابقة ليست نهائية أو أخيرة، وإنما يتجاوب معها استفحال الطبقية، التي تكون الغضب والثورة، وهذا منحى سوف يأخذ تشكله النهائي حين يتناول البحث أقنعة أو قناع الثورة.

قناع الجوع (يوميات الحطيئة):

اسم الحطيئة الشاعر له مخزون دلالي لدى المتلقي، والصور المنثالة على المتلقي أثناء قراءة النص هي صورة الشاعر الهجّاء، الذي يهجو الآخرين، من أجل العطاء ولقمة العيش، وتزداد الصورة حدة إذا نظرنا لهجائه لأمه ولبنيه ولزوجته ولنفسه،حيث تتبدى في سيرته ملامح النقمة على العالم والوجود .

وفي أخبار الحطيئة والروايات المرتبطة به ما يشير إلى ذلك، ففي أخباره أنه نسب لأوس بن مالك، وتوفى دون أن يعرف أن له ابنا من أمته، وقيل: (إن الحطيئة قد نسب للأفقم العبسي، وقد ذكرت ذلك أم الحطيئة خوفا من أوس والده، وأصبح له بذلك إرثان، فقام يطالب بحقه في عبس وفي ذهل)[33].

وعلى هذا الأساس فإن هذه الدلالة – بعيدا عن النص الشعري يوميات الحطيئة – قد تشير إلى النبذ، والبعد عن الجماعة المنطوية على المهادنة. ولكن صورة الحطيئة في النص الشعري، تنطلق من هذه الدلالة الأولية، ولكنها لا تبقى عليها، وذلك لأن آلية التقنع ذاتها ليست سردا تاريخيا أو وقائعيا يتسم بالسكون، وإنما هي (عملية خلق موظف ونقل لرفات القديم، وتسليط الضوء عليه في حياة الجديد)[34].

جاءت قصيدة(يوميات الحطيئة)[35]، في شكل مقطعات يحمل كل جزء عنوانا مستقلا، وهذا يشيرا إلى آلية الارتباط والانفصال في آن واحد،

والعناوين الجزئية للمقطعات هي على الترتيب (الحكمة – الكلمة – في غيابة الجُب – الوحي – الهجرة – فوق الجبل – حين يصيح الديك – ثم استوى).

لعل القيمة الدلالية أو النواة الأولى التي تفرعت عنها جزئيات دلالية أخرى هي فكرة الجوع، بوصفها الباعث الأول لتمددات القناع الدلالية الأخرى، هذه التمددات قد تشير إلى نسق المنبوذين الذين لا يهتم ولا يشعر بهم أحد، يقول أحد الباحثين: (لعل البؤس وظروف الحرمان والخوف الدائم من السلطة هي الجامع بين الشاعر المعاصر والحطيئة، فوجد فيه عدوان معبّرا عن وضعه الراهن)[36].

إن نص يوميات الحطيئة ينطلق من فكرة الجوع ودورها في تثبيت نسق العبودية، وذلك في مقطع (الحكمة):

حين يضيع الخبز بين الله والناس

وحينما تنقر في القلب مناقير الصغار

وتشتكي من جوعها القاسي

تخاف أن تلقي بك الأيام والطوى

من كف نخّاس لنخّاس

إن وضع السطور الشعرية تحت عنوان الحكمة، من خلال بنية سردية مشدودة إلى ضمير الغائب، يشير إلى تجربة مبنية على التأمل، ويشير إلى فاعلية الجذر المعرفي، بعيدا عن صوت القناع، ويكشف عن فاعلية الجوع.وحين يكون القناع شاعرا، فإن الجزئية الفكرية التي تظهر مباشرة للمتلقي، هي علاقة المثقف بالسلطة، ولكن المثقف – هنا – ليس المثقف الفاعل أو المؤمن بقيمة الكلمة، فقد فقدت الكلمة – تحت ضغط الجوع والحاجة – قيمتها المقدسة، ولهذا يأتي القناع في المقطع الثاني، الذي جاء تحت عنوان (الكلمة) كاشفا عن هذا التحول:

يا سيدي

لما مدحت الزبرقان

كنت أبيع كلمتي بلقمة الزؤان

لما هجوته

كنت أبيعها بلقمتي زؤان

إن الكلمة – هنا – فقدت مقدرتها على الفعل، فالكلمة أصبحت مقابل لقمة أو لقمتين من الزؤان، والزبرقان – الذي ذكر صراحة – أو بغيض – الذي ذكر تضمينا – ليسا إلا وجهين من وجوه السلطة .

إن صورة الحطيئة – في النص الشعري – لا تقف عند حدود القيم الدلالية السابقة، وإنما تتوسل من خلال المقاطع التالية، ومن خلال الاعتماد على بعض الروايات أو الأخبار عنه لتقديم صورة مغايرة، فالنص الشعري قد يشير إلى هذه الروايات، ولكنه يحرفها عامدا لحاجته الدلالية الآنية. فالنص يغيب الصورة السلبية، التي رصدت له، فقد قيل: (إنه توج صفاته الذميمة – أي الحطيئة – بأنه كان فاسد الدين سطحي العقيدة، وكان من قبل قد أسلم ثم ارتد)[37].

يحاول ممدوح عدوان – كما فعل في نص سقطة وحشي – أن يبحث عن إشكالية الحطيئة، بحيث يصبح على يديه نموذجا مأساويا، من خلال الإلماح إلى جوانب من حياته في المقطع الثالث (غيابة الجب)، حيث بدأت تتكون له أنا الذات المختفية بفعل العراك الداخلي، وهي الذات التي يستطيع الإنسان أن يبوح أمامها بسره الدقيق وبإشكالياته المحركة للفعل في مقطع (الوحي).

ومن خلال التوقف عند بعض الروايات التي تشير إلى وصيته، حيث قال: (حملوني على أتان، وتركوني راكبا حتى أموت، فإن الكريم لا يموت على فراشه)[38] يلح النص الشعري على فكرة العبودية والنبذ:

أين أموت

والفارس المقدام

ذلك الذي من ثدي أمه ارتوى حليب

أما الجبان

فموته بين أهله ووصفة الطبيب

أين أموت

ولم أزل أقاد في النخاسة

النص الشعري لم يستخدم الرواية التاريخية كما وردت في الأخبار، وإنما بدل فيها، لكي تستقيم مع رؤية الشاعر الأساسية، المرتبطة بوجود نسقين: نسق مسيطر مهيمن ولا يحفل بالآخر، ونسق مهمش يعاني الجوع والنبذ والعبودية .

وفي ظل وجود هذين النسقين يعود النص الشعري مرة أخرى للإشارة إلى قداسة الكلمة في أصلها العلوي من خلال المقطع الرابع، الذي جاء تحت عنوان (الوحي)، للإشارة إلى ميلاد الشاعر الحقيقي وأطره المثالية . الشاعر الحقيقي في منطق الشاعر القديم – لارتباطه بكشف الوجه الزائف – يرتبط بالهجاء، وفي منطق الشاعر المعاصر يرتبط بكشف ألاعيب السلطة.

ولكن هذه الحرية الطليقة في الكشف والهجاء تتعرض للقتل تحت ضغط الحاجة، فالإنسان/الخطيئة، المحتاج للطعام يقتله في المقطع السابع (من فوق الجبل):

لم تحدث المعجزة المنتظره

وكل غربان البراري قد تكوّمت على الصليب

من قال لا تؤلفان

ألم يقل في البدء:

(كل من عليها فان).

إن موت الوحي أو مقتله موت للكلمة المقدسة، ويمكن فهم استحضار حادثة قابيل وهابيل والغراب للإشارة إلى موت الشاعر، وهناك تغيير في النص الديني من صورته (في البدء كانت الكلمة) إلى (في البدء: كل من عليها فان)، للإشارة إلى موت الشاعر في نمطه المثالي.

إذا كان الحطيئة نموذجا للشاعر المسيس، فإن ممدوح عدوان، لا يدين ذلك التوجه، وإنما يجعله مرتبطا بفاعلية الجوع، في تحطيم النسق المثالي للشاعر، فصوت الحطيئة بعد موت الشاعر الذي كان من المفروض–في إطار سطوة المثال– ألا ينكسر أمام إغراءات السلطة، يشير إلى قيمة المنحى المقابل أو المقاوم، ومن ثم يأتي في نهاية المقطع السابق تفسير للتحول الخاص بحركة الحطيئة من المقاومة إلى الهزيمة:

لأنني سألت من يبكي عليّ

لم يجب أحد

سألت من يأتي معي

لم يجب أحد

إن قناع الحطيئة –بالرغم من غياب تعدد الإحالات والأصوات التي يشكل وجودها أثرا سلبيا – ظل مشدودا للنسق الدلالي المعاصر، فالقيمة الأساسية للقناع تقوم على الإيمان بقيمة وقداسة الكلمة أو التخلي عنها، وكأن الشاعر يقارن بين نسقين من الشعراء، حيث يتخلى فريق عنها، بينما يظل الآخر متجذرا في سياق المقاومة.

نماذج الهامش :

في ديوان ممدوح عدوان (تلويحة الأيدي المتعبة)، لا تقف الرؤية في الديوان عند حدود تسيس الكلمة ونفي القداسة عنها، انطلاقا من فاعلية

الجوع، وإنما تمتد لكي تشير إلى واقع تراجيدي، بحيث يبدو الواقع محكوما بكل عناصر الاستلاب والقهر .

تظهر هذه الرؤية واضحة في نماذج فنية بالغة الدلالة على هذا النمط التراجيدي، وذلك من خلال التركيز على الفرد المهمش، المنتقى بعناية لكي يكون نموذجا للمجموع، يظهر ذلك في قصائد عديدة مثل(خارجي قبل الأوان)، و(رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر) و(الصراخ في الحلبة الفارغة) .

ففي هذه القصائد يأتي الاهتمام مرتبطا بالإنسان العادي(****)، الذي تتعمق مأساويته في كونه المدافع عن الوطن، ولا يظفر بشيء، ففي قصيدة (خارجي قبل الأوان) تظهر السمات المثالية لهذا البطل(39):

فارس لم يرهب الموت ولم يحفل بمغنم

معه في أحد قاتلت وبكفي رددت السيف عن صدر النبي

وشهرتُ السيف لما عضّني الجوع والألم

باحثا عن جنة الله على الأرض بأبواب علي

سمات الخارجي تتساوق مع الفرد المهمش، الذي يؤمن بما يُقال له، وفي سبيل ذلك ينتقي البطل الهامشي نموذجه الذي يؤمن به، أو بطله الذي يحقق له الحلم، ويتحول إلى غيره . وفي إطار فكرة التحول من الإيمان ببطل إلى بطل آخر، تلح – بالضرورة – جزئية زلزلة اليقين الذي يؤمن به هذا الخارجي/ أو البطل المعاصر، فكل النماذج التي عرض لها لم تحقق حلمه الخاص (جنة الله على الأرض) المرتبط بالعدل الاجتماعي، فيختار الشاعر نماذجه وأبطاله في إطار فكرته الأيديولوجية، بحيث يصبح لها دور في توجيه الخطاب الشعري، لأن هذه الشخصيات لها حضور في ذهن المتلقي مثل أبي ذر الغفاري، وعلى ابن أبي طالب، والزبير بن العوام، وعثمان بن عفان، (فأهمية تلك الأسماء

في كونها تشكل جزءا مهما من الموروث الجمعي، وجميعها أسماء يسهل معرفتها، وبالتالي استيعاب دلالتها والتفاعل معها)(40).

فالخارجي / الفرد ينتقل من بطل إلى بطل انطلاقا من زلزلة اليقين، لأن النماذج البطولية السابقة لا تحقق حلمه، ويمكن التوقف عند أبي ذر الغفاري الذي يعده البعض الاشتراكي الأول في الإسلام الذي سأله عثمان يوما بلين (ألا تكف عما أنت فيه، فقال أبو ذر: حتى ينتصف الفقراء من الأغنياء)(41).

فأبو ذر الغفاري ظلّ في منطق النص الشعري حالما رومانسيا يقول ممدوح عدوان: (إن أبا ذر الغفاري عظيم، لكنه ليس العظيم الذي نحتاجه الآن، لا نريد شخصا عظيما، وإنما نريد تفكيرا عظيما، لقد كان أبو ذر الغفاري نقيا وشريفا ونزيها ومستبسلا، لكنه كان وحده، أي أنه في النهاية سيكون شهيدا لا أكثر)(42).

إن تعدد النماذج البطولية، التي تعلق بها الخارجي القديم وفارقها، تشير إلى زلزلة اليقين، وتشير إلى جزئيات متشابهة حين يرتبط الأمر بالواقع المعاصر، وبخاصة في لحظة الهزيمة، ويستند النص إلى توقف علي عن القتال وانعزاله (السبب الرئيس في وجود فرقة الخوارج)، لينقلب إلى الدلالة المعاصرة المرتبطة بالقتال المتواصل، للأخذ بالثأر وتحرير الأرض ، ذلك الحلم الذي بدأ يتسرب:

قلت مولاي أما قلت لنا : إن الجهاد

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلي صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في إناء

وعلي صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

أما في قصيدة (رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر من العبد الفقير المجند في جيش أمير المؤمنين المستعصم بالله)(43)، فإن الرؤية الشعرية مرتبطة بواقعين متشابهين ينطلقان من لحظة الهزيمة، بحيث تغدو اللحظة الآنية حاضرة من خلال التضمين في اللحظة الماضية، بداية من المقطع الثاني، حيث يتجلى النص الشعري في إطار بحثه عن أسباب الهزيمة، فيتجلى القمع واضحا، وهذا يشير إلى رؤية الفرد/ الجندي/ المهمش/ للسلطة، المرتبطة بالحاكم الواحد المستبد، الفرد الذي يتقن الغناء والقتال، والسلطة التي تمنعهما، ويتمدد النص الشعري من خلال ثنائية الفرد والسلطة، كاشفا عن رؤية الجندي أو الفرد، حيث يحمل السلطة المسئولية، لأنها لم تعلمه فنون القتال، لم تعلمه كيف ينظر إلى عين العدو في المعركة، لأنه مكبل بقيود كثيرة، منها الطبقية والعبودية والقهر والقمع، فكيف يصول في المعركة، والسلطة تعلمه الانحناء قبل تقديم السيف .

إن الرؤية تتأسس في هذا النص الشعري، من خلال صوت الجندي الفقير، في إطار أن حرية الأرض يجب أن يسبقها تحرير الإنسان:

طعنتُ صدر الخصم مرة

فذاب في عروقي

صرت أنا الخصم الذي أقاتله

غياب الحرية سبب أساسي من أسباب الهزيمة، ويستند النص الشعري إلى صورة معاصرة مثل الكتابة في المراحيض أو رسم أجساد النساء بوصفهما صورتين كاشفتين عن القمع .

يتوجه النص الشعري من خلال الإلماح إلى مقايضة الخليفة العباسي للإبقاء على بغداد تحت سيطرته مضحيا بالمدن الأخرى للإشارة إلى استمرار الرق والعبودية، بحيث يتحول الشعب إلى عبيد. إن تشكيل النموذج في هذا النص بالتحديد يتسم بالوضوح والشفافية، فليس هناك صعوبة على المتلقي

في زحزحة الدلالة القديمة للإشارة إلى مقابلها المعاصر، ويمكن للقارئ أن يشم صدى أمل دنقل من خلال الاتكاء على الجندي البسيط، وتأتي أسماء بنت أبي بكر مقابلة لزرقاء اليمامة، مع اختلاف واضح بين النصين، فنص أمل يتمحور حول غياب المعرفة المفقودة، ولكن نص ممدوح عدوان - انطلاقا من توجهه التحليلي وارتباطه بالعلل الاجتماعية - يرتبط بتحليل أسباب الهزيمة .

ولكن هذا الوضوح والشفافية تتحول في نص (الصراخ الحلبة الفارغة -ابن حرام)[44] تحولا مغايرا إلى المباشرة التي يزيد من حدة وجودها التوجه الخطابي الأيديولوجي، فالرؤية لا تختلف عن النموذجين السابقين، المرتبطين بالفرد البسيط، الذي يمثل الشعب، وإنما تزداد حدة المفارقة بين سكان الطوابق العالية / السلطة وسكان القبو/ الشعب، وهذا يولد الحقد اللازم للثورة، التي تبدو ملامحها في الديوان الثالث (الدماء تدق النوافذ). ويأتي (ابن الحرام)، في النص الشعري إشارة إلى الشعب الذي تتجاهله السلطة ولا توافق على انتسابه إليها أو الاعتراف بحقه أو قيمته:

يا سكان طوابق هذا المبنى

يا من يسمع صوتي

هذا الطفل يعذّبني

فبكاؤه ضيع من عيني النوم

أنساني أحلامي في أن احتل طوابقكم

وأنا يتزايد خوفي يوما عن يوم

أخشى أن أصحو في يوم آخر

فأرى طفلا آخر في قبوي المعتم

إن الصوت السارد في النص هو صوت(حارس المبنى) وهو صوت يتماهى معه صوت الشاعر للانتساب إلى طبقة القبو، وهذه سمة من سمات

تشكيل النموذج. فالصوت ليس صوت الطفل (ابن الحرام)، وإنما صوت الراوي، أو صوت الذات الشاعرة، (فالذات الشعرية تغدو وكأنها الراوي، الذي يتدخل في سبر الموقف، كي يبلور النموذج ويعمقه، مما يحيل على أن ثمة نوعا من التناغم الفني بين النموذج والراوي، من أجل بلورة الموقف الدرامي المطروح)[45].

قناع الثورة (الهروب من ثورة الزنج):

التأمل للأقنعة أو النماذج التي عرضنا لها سابقا، سواء في قناع الهزيمة، أو في أقنعة العبودية والجوع، أو نماذج الفرد المهمش، يدرك أن الرؤية للواقع المعيش أصبحت سوداوية، لهذا نجد الثورة أو البطل الثوري يظهر في ديوان (الدماء تدق النوافذ)، ولكنه ليس الثوري الحقيقي، وإنما هو الثوري الذي تتجذر اهتماماته في سياق السلطة، وينضم للشعب رغبة في تحقيق تطلعاته السياسية .

إن معاينة القصائد التي وردت في ديوان (الدماء تدق النوافذ) تفصح عن مشروعية هذا التوجه، خصوصا إذا وضعنا في اعتبارنا دلالة العنوان، التي تتجاوب مع دلالة المتن، (لأن الدماء التي تقرع النوافذ بعد أن اكتسحت الشوارع والساحات، لتوقظ الناس من غفلتهم عما يحدث في الواقع من موت وخراب، توحي برؤية الشاعر للواقع العربي)[46] يظهر ذلك واضحا في قصائد عديدة مثل (الجوع يسرق المدينة) و(مهرجان دموي للفقراء) و(الدماء تدق النوافذ)[47]:

ها أنا بدم أتدثر

إن الدماء تدق النوافذ

توقف زحف المشاه

بدأ الدم من جرح كف تجاهد للخبز

إن الدلالة المركزية للثورة، تقوم على الفارق الشاسع بين السلطة والشعب، تتجلى في قصيدة (الهروب من ثورة الزنج)[48] فهذه الثورة لها حضور واضح في الشعر المعاصر، وأكثر الذين تناولوها عمدوا – كما يقول أحد الباحثين – إلى طريقة الإسقاط ونظروا إلى واقعهم المتردي من خلالها، كما كانت ثورة الزنج في منظورهم صفحة مشرقة مغايرة إلى حد كبير ما هي عليه في كتابات المؤرخين، لما انطوت عليه من معاني التمرد والرفض)[49].

ولكن النص الشعري (الهروب من ثورة الزنج)، لا يرتبط بالدلالات السابقة، وإنما يقدم رؤية مختلفة تتصل بقائد الثورة، فالنص يلح في البداية على أن الجوع والتناقض الحاد بين المترفين والعبيد، كانا من أسباب وجودها، بالإضافة إلى طبيعة النظرة إلى العبيد.التمدد التركيبي للنص يكشف عن أن على بن محمد قائد ثورة الزنج، من خلال صوت الهارب منها، لا ينتمي لطبقة العبيد:

كيف أسلمتني للذي باعني

والذي لم يجع

لم يذق طعم هذا العراء

إن على بن محمد كان يملك نسبا علويا، وإن شكك فيه بعض المؤرخين، لهذا نجد النص الشعري يستند إلى هذه الجزئية للإشارة إلى أنه وجه من وجوه السلطة، فلم تكن هذه الثورة – من وجهة نظر النص الشعري – إلا حركة مسلحة استغلت التناقضات الاجتماعية للوصول للسلطة، فثورة على بن محمد قائد الزنج ليست ثورة اجتماعية إصلاحية، وإنما هي ثورة استغلت التناقضات الاجتماعية لبناء ملك سياسي، وهي لا تخلو من توجه انتقامي، فالثابت تاريخيا أنه عامل أسرى الحرب معاملة العبيد ووعد أتباعه بأنه سيملكهم المنازل، ويحول أصحابها عبيدا، ولذا ظهر التشابه بينه وبين الحجاج، وجلوسه مع الموفق الخليفة العباسي .

من خلال مساءلة القناع، تتشكل طبيعة الرؤية، التي أراد الشاعر أن يطرحها على القارئ، فهو رؤية ترتبط بالثورة العربية، وبقواد هذه الثورة، فالثورة – في منطق النص – غير فاعلة في هدم البون الشاسع بين السلطة والشعب، وقائد الثورة يشبه السلطة في وجه من وجوهها، وهذا يشير إلى أن النماذج الثورية في العصر الحديث، التي تلتف حولها الجماهير ليست نماذج ثورية إصلاحية.هذا التوجه في فهم النص يتولد له نوع من المشروعية، حين تطالع بعض أجزاء النص :

وببغداد أُدمن هذا السكوت

كل يوم مسيلمة أو علي

يهدهد أحلامنا الغافيه

يمتطي جوعنا زمنا

يحقن الناس بالتخمة الكاذبه

فالنص يشتغل في الأساس على زلزلة الايمان بالبطل الثوري وخواء توجهاته في ردم الهوة الفاصلة بين السيد والعبد، ومن ثم يتم الخلط دائما بين النبي (الثوري الحقيقي) ومدعي النبوة، ومن ثم تغيب الحقيقة، لأنه ليس زمان الثورة، فهو زمان يستوي فيه الربا بالشهادة .

أقنعة الانبعاث:

إن الشاعر حين يعير صوته الشعري الفردي للمجموع، وتتحول الأنا الفردية إلى أنا جمعية منطلقة من الجماعة، فإن نصوص الشاعر تأتي مرتبطة بالشأن العام ارتباطا وثيقا من جهة أولى، ومن جهة ثانية يشعر المتلقي من خلال تأمل نصوص الشاعر في دواوينه المتتابعة أن هناك خيطا يجمع هذه الوجوه المتتابعة، أو أن هناك مرايا متجاوبة ونامية، تعطي نموا معرفيا . فانتهاء الرؤية الثورية نهاية سلبية من خلال تحول الثائر إلى وجه من وجوه السلطة،

يؤثر في توجيه الشاعر إلى الاهتمام بمناح أخرى ظهرت في فترات سابقة بشكل مغاير .

لقد أشرنا – قبل ذلك – إلى نماذج الهامش، وصورتها المأساوية، التي تكشف عن استمرار نسق الرق والعبودية في قصيدة (الصراخ في الحلبة الفارغة – ابن الحرام). هذه الرؤية التشريحية لواقع اجتماعي، تنمو في نماذج الانبعاث نموا إيجابيا يرتبط بالحلم (فالآمال المقموعة لشاعر الحداثة في هذا القرن المملوء بصور الخوف والموت والتناقضات، لابد لها من مواز يدعو للتفاؤل)(50).

إن الرؤية في قصيدة (ابن الحرام يحلم)(51) تتأسس – بعيدا عن التوصيف الذي ظهر في النص الأول الذي يحمله العنوان ذاته في ديوان سابق – على تعاظم الفرد البسيط المنزوي بالنبذ على واقعه وجراحه، وعلى إشكالياته التي ظهرت في المرحلة السابقة، مثل القهر والعبودية المستمرة في صورة ما، وذلك من خلال الانبعاث من الموت السابق. يظهر ذلك واضحا من خلال صوت ذلك الفرد في النص :

مهما هطلت هذي العتمة في قبوي من ضوضاء منازلهم

مهما ارتفعت أسوار، وأحاطت قبوي تمنع عني النور

وازداد القهر بقلب ربيبي المكتوم قربي

بين تلال الجوع وأكوام النقمة

مهما أنّ وعذبه وجهي المجدور

وتقلب من فيض جراحات الفقر، ووجهي الظاهر رغم العتمه

وتساءل في حرقته عن نسبي

والأجوبة الطالعة بروقا من دمه تولد

لابد سينهض ذات صباح

يصنع من هذا العتم لنا نورا

في الجزء السابق تتكوّم ملامح الخراب أو الموت المحيطة والمشكّلة للحظة الميلاد، بداية من العتمة التي تشكل المناخ الخانق المحيط بالفرد الرامز للشعب، الذي يعاين ضوضاء الطوابق العالية الرامزة للسلطة في علوها ولهوها وعدم الانتباه لوجوده، ومرورا بالقهر وتلال الجوع والأسوار الفاصلة التي تمنع بقع الضوء عنه، وانتهاء بإشكالية النسب، التي تولد الحقد والعتمة.في ظل وجود كل هذه الملامح المرتبطة بواقع يتلاشى ذاهب للاندحار تتولد مشروعية الميلاد والانبعاث، في إطار الوعي المستمر لدلالة الحلم الواردة في عنوان النص. من ذلك المنطلق تتأسس مشروعية النص الشعري في التوجه نحو أساطير لها فاعلية في تثبيت تلك الدلالة المقدمة من خلال أسطورة (العازر)، الشخص الذي أحياه المسيح :

سأخرج كالسيف من الغمد

وأظهر في باب المبنى

وستجمد أقدام السابلة

وتيبس أنصاف الكلمات على الأسنان

ويبسمل شيخ مشدوه

ترسم عابرة شكل صليب

يمتقع الشرطي، وترتجف الجدران

ألعازر ينهض من قبو مظلم

يبعثه غضب الفقراء

يحمل سيف الحقد لهذا الموسم

إن الاتكاء على الأسطورة للإشارة إلى بداية التحول، ونهوض الميت من نسق الخراب والدمار يتساوق مع جزئية الحلم الموضوعة في عنوان النص، (فالأسطورة – كما في الحلم– بنية خيالية عميقة، وعمل الأسطورة، مثل عمل الحلم، هو أن يحول هذه الخيالات إلى شكل مقبول للأنا أو للذات)(52).

ولهذا تتأسس الرؤية في الاقتباس السابق على فكرة الظهور بعد الغياب والاختفاء، أو الحياة بعد الإحساس بالموت، من خلال الصور المجهرية التي تأتي كاشفة عن ذلك، السيف اللامع الذي يشير إلى الوجود الفاعل، وهذه حالة مغايرة لوجوده الساكن داخل الغمد، والمهمش الذي يظهر في بؤرة الفعل، فيؤثر على السابلة (الشعب)، ويؤثر سلبيا على الشرطي (رمز السلطة) من خلال دال الامتقاع، ويتجاوب مع هذا التوجه اللجوء إلى أسطورة (العازر)، الذي ينهض من الخراب والقبو المظلم .

وختام الاقتباس السابق بقوله: (يحمل سيف الحقد لهذا الموسم)، يحدث توجيها لحركة المعنى في النص الشعري، بحيث تتشكل ملامح الانبعاث، فالعودة ترتبط بتفشي الفارق الطبقي، بين سكان الطوابق والقبو، ومرتبطة – أيضا – بقلق النسب لهذا العائد، ومن ثم فهذا الانبعاث يتشكل في حدود حضور النقمة والحقد، تجاه السلطة اللاهية التي لا تنتبه لوجوده، وبذلك تتأسس شرعية الحساب، من خلال الاستناد إلى أوليس:

تبرق في حقد أمضى من حد السيف

أوليس العائد يغلق أبواب القصر

على أسرته المتهمه

يطلق سهما يحرق نارا بينهمُ

يعلن اسمه

أوليس يشد القوس

يهيئ في الصمت لكل سهمه

النص الشعري يؤسس رؤيته الخاصة بحلم الانبعاث من مرجعيات واضحة في سياقها، ولكنه حين يدخلها إلى سياقه الخاص يغير فيها ويبدل في ملامحها، فدلالة المرجعيات – في النص الشعري – ليست ثابتة ، وإنما هي نواة دلالية يتم البناء عليها، فأوليس في هذا النص ليس رمز البحث عن المعرفة،

أو الضياع، وإنما هو – ارتباطا بالسياق المنفتح على رؤية اجتماعية شديدة الخصوصية – العائد المملوء بالنقمة والحقد، الذي يتهم أهله جميعا، ويحملهم المسئولية عن الكارثة، بينما ينفلت كل واحد منهم مغيرا جلده كالحرباء .

الرؤية الخاصة بحلم الانبعاث والعودة والقيامة من الموت، تتأسس في ديوان (أقبل الزمن المستحيل)، معتمدة على بطولة الفرد، الذي يتعرض للتهميش والإقصاء والقهر والعبودية، ولكن هذه الرؤية تتحول في ديوان تال إلى نسق مغاير، بحيث لا تعتمد على الفرد المهمش، ومقدرته في التعاظم على واقعه، وإنما تعتمد على الأم/ الأرض، وذلك في ديوان (أمي تطارد قاتلها)، بحيث تتحول الأم/ الأرض المسلوبة في فترات سابقة إلى لعنة تطارد القاتل أو الغاصب، يقول أحد الباحثين: (إنه في حالة إحساسه بسقوط المثالي البطولي للشعب العربي، راح يبحث عن بطل مخلص، يعمل على تحقيق البطولة الضائعة، إنها الأم الأرض المغتالة التي تنبعث من جديد، لتحاسب أعداءها، وتنتقم من العدو وتحمل البشري إلى قومها)[53].

يتجلى ذلك حين نطالع قصيدة (الجنازة)[54]، من هذا الديوان، ففعل الموت – كما يصوره النص الشعري – ليس فعلا موجبا للحزن والبكاء، وإنما هو فعل يشكل النقيض، بحيث يبدو مرتبطا بالفرح والخصب:

إن أمي تزغرد فينا دما

هي الأرض تحبل

والخصب يقبل

والأغنيات الأبية تنهض

من رمم وئدت

ثم جاءت تحاسب

هذي قيامتها

التأمل في السطور الشعرية يكشف عن أن هناك ارتكانا لألفاظ معينة، تتجاوب فيما بينها، لتشكيل الرؤية الخاصة بالانبعاث، وهذه الألفاظ هي على الترتيب(تزغرد – تحبل – الخصب – المطر) ، وهي كلها تشير إلى إحداث تحول من الموت إلى الحياة. .

في ديوان (للخوف كل الزمان)، تلح صورة الموت بشكل مغاير، فهو ليس موت الانبعاث المفضي إلى الحياة، وإنما هو موت التفسخ والتلاشي، يكشف عن ذلك عناوين القصائد، في هذا الديوان، ففعل الموت أصبح يستدعي البكاء لا الفرح – كما رأينا سابقا – يتجلى ذلك في قصيدة (أتلفت نحوك أبكي)، ويتحول الربيع – معادل العودة والاخضرار إلى موت في قصيدة (الربيع موتا)، والصباح يتحول إلى تأبين في قصيدة (تأبين صباحي)، وكلها عناوين تشير إلى وطأة الإحساس بالواقع، وعدم مقدرة الحلم في زحزحته .

ففي قصيدة (صباح العامرية)(55) يتقنع ممدوح عدوان بقناع قيس ابن الملوح، وتتحول (ليلي العامرية) إلى رمز للوطن الميت، يؤيد مشروعية ذلك الفهم، أن كل المحاولات من الشاعر العاشق لليلي في المقاطع الشعرية، والمرتبطة بالأفعال (اسكبي لي ...) و(قدمي لي) و(امنحيني) محاولات لم تفلح في إعادة الحياة إلى الجسد المسجي :

ناديت : اجعلي له آية وسط حياتي

أنا لا أومن بالبعث

اسكبي لي فزعا يكفي لهذا الصبح

فالنتيجة الخاصة بتلك المحاولات تأتي – دائما – مرتبطة بالموت، ولكنه ليس الموت، الذي يفضي إلى الحياة، وإنما هو موت التفسخ والتحلل والتلاشي.

الربط بين المرأة والوطن ربط معهود، ممهد في نصوص الشعراء

المعاصرين،ولذلك يشعر المتلقي أن في أقنعته نوعا من الهشاشة المشدودة للجذر الأيديولوجي، الذي يؤدي للمباشرة الفنية.

أقنعـة الـذات :

إن ارتباط شعر ممدوح عدوان بالشأن العام أخذ مدى واسعا، وظهر ذلك الارتباط في دواوينه كلها، ولكن بطريقة مختلفة من ديوان إلى آخر، والمتأمل لشعره يدرك أن رؤيته ارتبطت بذلك الشأن من الديوان الأول (الظل الأخضر)إلى الديوان السابع (للخوف كل الزمان)، فبدا هذا التوجه مسيطرا على شعره، لكن بداية من الديوان الثامن (لابد من التفاصيل) تخف حدة ورود هذا التوجه، وإن ظل له وجود وفاعلية، وفي مقابل ذلك تظهر فاعلية للاهتمام بالذات .

والاهتمام بالذات – هنا – يشير إلى أن الذات بدأت تستحوذ على رؤية الشاعر، حتى لو كان رصد الذات داخلا في إطار رصد المجموع، فتأتي رؤيتها لنفسها– داخل ذلك الإطار – متشابكة مع سياقها العام، فيظهر تكيفها أو عدم تكيفها، ويظهر – أيضا – تصالحها مع العالم أو تشظيها في إطاره .

ويمكن ملاحظة بداية ذلك التوجه من الديوان السادس (أمي تطارد قاتلها)، في قصيدة (حتى آخر الصعاليك)[56]، حيث يظهر في النص النسق الذي اختارته الذات لكي تؤسس وجودها، فهي ليست منزوية بالسياق العام، وإنما مشدودة للمواجهة، حيث يكشف النص عن تعاطف الذات الشاعرة مع هذا النسق، فتأتي الصعلكة (موقفا حياتيا ينطوي على الرفض للواقع الجائر، والثورة على القيم القبلية ممثلة للاستكبار والصلف وقهر الإنسان وتهمشه[57].

ولعل الانتساب إلى الصعلكة بوصفها فكرة ومنهجا للحياة، ما يشير إلى أن الذات الشاعرة لا ترضى بالواقع، الذي لا يملك له البعض دفعا إلا

بالتسليم والانطواء، وإنما معناه أن الذات الشاعرة تنفتح على المشاكسة والفعل والتحدي. وهذا التوجه يؤسس وضع الذات في مكان ما، يكشف عن التعارض بدلا من المصالحة، يتجلى ذلك في قصيدة (هواجس الحوت الصحراوي)، حيث تكشف القصيدة عن وضع الذات المأزوم .

إن الكشف عن ملامح الاهتمام بالذات، يتجاوب معه اهتمامات تنمو في مناح خاصة، ففي ديوان (لابد من التفاصيل) يظهر الاهتمام بجزئيات بسيطة كان الاهتمام بالشأن العام يحجب ظهورها، وفي ديوان (والليل الذي يسكنني) نجد أن هناك اهتماما بتجربة الجسد وتصويرها في أكثر من نص شعري، مثل نص (غيوم لصيف الجسد) ونص (ضجيج الجسد).

أما في ديوان (للريح ذاكرة ولي)، فإن التوجه الشعري يرتبط بمقاربة جزئيات تبقى في الذاكرة بالرغم من مرور الأزمنة، مثل قصيدة (مصياف)، أو قصيدة (المقت)، حيث يقارن من خلال الذاكرة بين صورة الشاعر في بداية الكتابة، وإيمانه بالمنطلقات الأساسية لفعل الكتابة، وصورة الشاعر بعد العراك مع العالم الذي أثرّ وغيّر في ملامح الوجه الأول. وفي قصيدة مرثية متأخرة ترتبط الذاكرة بالعودة إلى نموذج شبيه يتماهى معه، وهو الشاعر النسيمي (الذي ولد بأذربيجان 1396م، وقد انتمى إلى فرقة الحروفيين الذين كانوا يقولون بأن أسماء الله منقوشة على أكف البشر، وقد أعدمه السلطان المحمودي الملقب بالملك المؤيد صلبا وسلخا على باب حلب، وكان ذلك عام 1417م)[58].

إن التوجهات الإبداعية السابقة تكشف عن حجم حضور الذات، الذي يمكن أن تتأسس له مشروعية من خلال تأمل عناوين الدواوين، حيث نشهد حضور الذات واضحا في العنوان من خلال ضمير المتكلم، مثل (والليل الذي يسكنني) و(للريح ذاكرة ... ولي) يقول أحد الباحثين (لكنه في نهاية الثمانينيات وما بعدها أخذت استراتيجية العنونة تنمو باتجاه مختلف، بات فيه

الموضوع الوجودي والجمالي منفتحا أكثر على الحياة وقضاياها الإنسانية كالحب والمرأة، ومتحررا أكثر من ضغط الحالة السياسية)(59).

أما الأقنعة التي يمكن أن نتوقف عندها للكشف عن رؤية الذات الشاعرة لنفسها، فإننا يمكن أن نقرر أن الاعتماد على تشكيل الأقنعة والنماذج بدأ يقل تدريجيا، فقد بدأت هذه الآلية في ديوانه الأول بشكل بسيط،لا يخلو من عيوب تشكيل القناع لدى الشعراء المجايلين له، ولكنها أخذت قمة وجودها الكمي والفني في ديوانيه الثاني والثالث، وبدأت تقل بعد ذلك ، وقد أشار أحد الباحثين إلى ذلك حين تناول التناص في شعره (ويمكن للقارئ المتتبع لأعمال الشاعر المختلفة أن يلاحظ تراجع المساحة التي يظهر فيها التناص في أعماله الأخيرة، بالقياس إلى أعماله الأولى، التي ظهر تفاعلها الكبير مع المرجعيات التاريخية والتراثية والدينية)(60).

قناع المثال رحلة دون كيشوت الأخير:

استند ممدوح عدوان إلى شخصية دون كيشوت للكاتب الأسباني سرفانتس، وفي استخدام هذا القناع تتجلى طبيعة الذات، لأن هناك تماهيا بين الذات الشاعرة وهذه الشخصية. والدلالة المركزية لشخصية دون كيشوت تنمو في اتجاهات عديدة، منها دلالة الهجوم، التي أشار إليها عبد الرحمن بدوي في ترجمته للرواية، حيث أشار إلى أن سرفانتس هاجم في رواية دون كيشوت الناس جميعا بسخرية لاذعة، وتهكم قاتل. وفي منحى آخر نجد دون كيشوت يمثل روح الإنسان بوصفه أحد النماذج الإنسانية العالية ، يقول غبريال وهبه: (دون كيخوت يمثل روح الإنسان، أما صديقة سانشو، فيمثل بدن الإنسان، ذلك الرفيق الأصيل للروح)(61).

وقد توقف ممدوح عدوان في كتابه عن دون كيشوت عند الدلالات العديدة ، التي ارتبطت بشخصية دون كيشوت، وأشار إلى تعدد الدلالات التي يمكن أن تشير إليها تلك الشخصية في قوله: (من هو دون كيشوت الذي

أخذناه مبدئيا من الرواية ، ثم تبنينا تفسيرنا له بمعزل عنها ؟ أهو الخارج لنصرة المظلومين كما يحب أن يرى نفسه، وكما صار كثيرون يرونه، أم هو الذي تعبأ بالأوهام فصار أضحوكة، أم أنه تجسيد للمثل والقيم المجردة ، وهو الجانب المثالي للوجود؟)(62).

إن النص الذي بين أيدينا يشير إلى أن ممدوح عدوان، قد آثر قيمة المثال والثبات على المبدأ، بالرغم من الهزائم المتكررة، والعمل المتواصل وفق هذه المثالية ، دون أن يفتر عزمه عن قول الحق ونصرة المظلوم .

وربما تجدي الإشارة إلى أن النص (رحلة دون كيشوت الأخيرة)(63)، ورد في ديوان (أبدا إلى المنافي)، وهذا يشير إلى التجذر في سياق معين والإيمان به، حتى لو أثار ذلك سخرية الناس، ووصف بالجنون .

قدم ممدوح عدوان لنصه باقتباسين لعلي بن أبي طالب، (يا حق ما تركت لي صاحبا)، والثاني (يا أبا ذر لا يؤنسنك إلا الحق، ولا يوحشنك إلا الباطل)، ففي المقولة الأولى يأتي التمسك بالحق فاعلا في الإحساس بالمنفى والوحدة والاغتراب، وكأن التمسك به – لفساد السياق العام وتفسخه – يحوله إلى باطل، وفي المقولة الثانية تتأسس المشروعية الدلالية السابقة .

إن ممدوح عدوان تقنع بقناع دون كيشوت، لكي يبني على إصراره وتمسكه بالمبدأ، بالرغم من الخسائر العديدة، سمات نموذجية مثالية للذات، تتأسس هذه السمات النموذجية في جزئيات عديدة، لعل أهمها الإيمان بالرسالة، ولكن قبل الإيمان بالرسالة، الإيمان بمحاولة استرداد إنسانية الإنسان.

ينبع من الإيمان بالرسالة، الإيمان بقيمة الكلمة وقداستها، وقيمتها بكونها أداة ضد القهر والظلم :

ملتحفا بالعرى وبالبرد

ليكمل جولات خاسرة في الميدان

يسلك هذا الوعر، ويترك ذاك الدرب السهل

يفتش عن أوجه قبح الدنيا

ويفتش مكنونات القلب عن الكلمات

ليرفع صوتا ضد القهر

ويسري خلف الكلمات الصعبه

يهجر ذبذبة الشعراء بأبواب السلطان

إن الكلمة الفاعلة من وجهة نظر دون كيشوت/ الشاعر هي الكلمة الرافضة، التي لا تتورط بعطاء السلطان، ولكن نظرا لطبيعة شعر ممدوح عدوان الذي يرتبط بأفق درامي خاص، يأتي الشك في قيمة الكلمة في إطار فساد السياق، الذي ينفي الكلمة الصادقة ويطاردها . ولهذا يتوجه النص الشعري إلى شعراء الشعر الزائف والرنان .

إن السمات الكاشفة عن طبيعة الذات تنطلق من محاولة إصلاح العالم، بداية من الإيمان بالرسالة، وإحقاق الحق، والثبات على المبدأ، وقداسة الكلمة والإصرار عليها، حتى لو كان الثمن غاليا، بالإضافة إلى العمل المستمر وفق هذه المبادئ المثالية، حتى لو كشف الواقع عن صعوبة تحقيق ذلك :

فاتبعني عن قرب

وتهيأ للضرب

وتذكر دوما أني

لم أقطع وعدا بالنصر

أنا لم أضمن إلا استمرار الحرب

إن دون كيشوت الأخير يمثل الرجل المثالي في مواجهة قدره، إنه يمثل المواجهة المستحيلة والحتمية مع سياقه الذي يعيش فيه، هو يدرك عظمة المسؤولية، ولكنه مصر على المواجهة، وعلى الاستمرار حتى لو كان الثمن غاليا.

قناع الانقطاع ... الطيران نحو الجنون :

هناك قناع أخير قدمه ممدوح عدوان في ديوان مستقل بعنوان (طيران نحو الجنون)، تقنع فيه ممدوح عدوان بجلال الدين الرومي، وبنى الديوان على مقولاته، ففي مثنوي جلال الدين الرومي يقول: (كان أحدهم يقول: أريد عاقلا أستشيره في مشكلة ما، فقال له أحدهم: ليس في بلدنا عاقل إلا ذلك الذي يتظاهر بالجنون)(64).

يبني ممدوح عدوان قصيدته على فكرة أساسية ظهرت جلية واضحة في أشعار جلال الدين الرومي، هي فكرة قيمة الصوت ودوره في تركيز اهتمام الإنسان على التجربة الروحية، وقد شجع جلال الدين الرومي على الاستماع إلى الموسيقى، وهنا تتحول الأذن إلى عين في قوله: (ولسوف تصبح بصيرا بحالي لو أن أذنك صارت عينا)(65).

ولهذا فإن السمع عند جلال الدين الرومي يفضل الكلام، وله قصيدة شهيرة تسمى (أغنية الناي) تبدأ القصيدة بكلمة (اسمع)، ولهذا احتل (الناي) مكانة عالية عنده وغالبا ما يربط في أشعاره بين الناي في تحوله من عود غاب من خلال تعرضه للنار حتى يصير نايا ، وبين تجربة الصوفي حين يصل من خلال التجربة الروحية إلى مراتب عالية، يقول جلال الدين الرومي في إحدى رباعياته(66):

طول النهار والليل لحن

نير هادئ

غناء مزمار

لو خبا نزوي

ويستند ممدوح عدوان على هذه الفكرة بشكل عام، وعلى رمز الناي بشكل خاص، لكي يشير إلى لحظة خاصة ينقطع فيها الإنسان عن الارتباط

بالعالم، والبحث عن تجربة اتصال روحية، تكفل له الاتحاد بكل مظاهر الوجود، وتجاوز الواقع، وتكفل له – أيضا – العودة إلى الواقع بشكل مختلف، يقول ممدوح عدوان في قصيدة (الطيران نحو الجنون)[67]:

أنا صرت الناي، لأني ضقت بذكراك

فتعال اعزفني

وانفخ روحك

كي تسكب فيّ أريج حنانك

إن التجربة الصوفية تحتاج لمجاهدات عديدة، ومحاولات شتى، ومن ثم فهي لا تتم من المحاولة الأولى، والمحاولة السابقة لم تكشف عن امتزاج كامل، لأنه مازال مسجونا بالدنيا، ومسجونا بالجسد الزنزانة، فالناي في المرحلة السابقة مازال واقفا عند حدود الاقتراب والمجاهدة، ولكن في المحاولات التالية يتحقق الاتصال، الذي يجاوبه انفصال عن العالم بكل قبحه ودمامته.

الخاتمـــة

إن قراءة أعمال ممدوح عدوان الشعرية، لمقاربة آلية تشكيل القناع، في إطار ارتباطه بالرؤية الشعرية وكشفه عنها، أظهرت أن شعره ارتبط بقضايا مجتمعه ارتباطا خاصا، وظهر ذلك الارتباط من البداية إلى النهاية، فشعره في الأساس يرتبط بجذر معرفي أو أيديولوجي .

ممدوح عدوان في شعره ليس شاعر المراحل العديدة، بحيث يغير جلده الفني في كل مرحلة من المراحل، وإنما هو شاعر المرحلة الواحدة، ينميها ويقف عندها، يعاين كل توجهاتها، مما يشكل في النهاية تراكما إبداعيا في حدود تلك الرؤية.وقد أثر الجذر المعرفي الذي شكل هوية فنية تأثيرا سلبيا في تشكيل القناع، فأقنعته – ارتباطا بجذره الأيديولوجي وسياقه المعرفي – ظلت دائرة في نمط القناع المباشر أو الخطابي أو الشفاف، الذي يكشف بسهولة عن

صوت الشاعر المعاصر، بعيدا عن الصوت الجديد، الذي يحاول صياغته من خلال الارتباط بالقناع.

فالقناع – في الأساس – يرتبط بعملية الترميز، بعيدا عن المباشرة الذاتية، ولكن القناع عنده – في الغالب – يرتبط بالكشف السطحي المباشر، بحيث تكون الدلالة المعاصرة – من خلال صوته المعاصر – واضحة إلى حد بعيد.

وهذا قد يشير إلى جزئية على نحو كبير من الأهمية، تتمثل في أن بنية العمل الفني، لم تتغير لدى ممدوح عدوان، وكذلك بنية القناع ظلت على نسقها التعبيري المؤسس في شعره، إلا في قصائد قليلة، مثل قصيدة يوميات الحطيئة حيث قسم القصيدة إلى قصائد قصيرة مشدودة إلى العنوان الأساسي، ولكن هذا لم يفض إلى وجود نمط فضائي فاعل يهدهد من هيمنة الصوت المعاصر.

وقد تأتي المغايرة في بعض القصائد مرتبطة بالطول النسبي، كما في قصائد (هواجس الحوت الصحراوي) أو (رحلة دون كيشوت الأخير) أو (الطيران نحو الجنون)، فالقناع في هذه القصائد لا يقف عند حدود جزئية فكرية واحدة، وإنما يرتبط بمقاربة صورة ممتدة للذات في عراكها مع الحياة والعالم، بحيث تثبت لهذه الذات نسقا مثاليا، ولكن تشكيل القناع – باستثناء القصائد السابقة – تشكيل ثابت يغيب الفن لصالح الجذر الأيديولوجي أو المعرفي.

إن هذا التراكم الإبداعي الممتد لم يفض إلى مغايرة فنية في تشكيل القناع، ففي قناع الهزيمة (روي عن الخنساء) نجد أن هناك مقدمة إجمالية مشدودة للسياق العام أو لسياقات مشابهة، وهذه المقدمة الإجمالية تشد القناع للحظة معاصرة، ونجد – أيضا – تعددا للأصوات الساردة، وتعددا للمرجعيات الواردة في النص، وهذا يهشم مركزية القناع وفاعليته.

وقد يأتي تشكيل القناع – وإن ظل مبقيا على مقدمة إجمالية تتيح

الظهور للعصري والحضاري – متخلصا من تعددية الصوت والإحالات، بحيث يبدو صوت القناع هو المتحكم في حركة المعنى، كما في نص (يوميات الحطيئة)، ولكنه يظل أكثر شفافية عن الواقع المعاصر، مرتبطا به، فنشعر بغياب صوت القناع واستلابه، يكشف عن ذلك غياب صداه في المقطع الأول، الذي يرتبط بتوجه تأملي منفتح على الحكمة.

ولكن شفافية القناع – المرتبطة حتما بالشاعر المعاصر وعالمه– تتحول في نماذج الهامش إلى نماذج فنية تتسم بالمباشرة والسطحية والخطابية، يتجلى ذلك في قصائد عديدة، مثل (خارجي قبل الأوان)، و(رسالة إلى أسماء بنت أبي بكر)، و(الصراخ في الحلبة الفارغة)، فالصوت السارد في هذه النصوص هو صوت القناع أو النموذج الذي يشكله الشاعر متجاوبا معه، ولكن ثقل الجذر الأيديولوجي كان له فاعلية في إحالة هذه النصوص إلى أقنعة مملوءة بالهشاشة والخطابية.

إن فاعلية الجذر الأيديولوجي، لا تتوقف عند حدود تشكيل القناع، وتسطيحه لصالح دلالة معاصرة فقط، وإنما يؤدي إلى استحلاب المرحلة بكل صورها ووجوهها المتاحة، فقناع الهزيمة، يفتح الباب للانتقال إلى مقاربة سياقها والسؤال عن أسبابها، فيأتي التفكير في التحليل لبنية المجتمع، في إطار البون الشاسع بين الفرد الممثل للشعب والسلطة، وفي ظل ذلك التوجه الإبداعي تتشكل نماذج الهامش.

وهذا التوصيف للعلل الثابتة، يؤدي إلى الشعور بالحالة التراجيدية لواقع ذاهب للاندحار والتلاشي، فتأتي الثورة بوصفها حلا أو خيارا ناجعا، فيتم التطرق لقناع الثورة، والكشف عن جفافها من خلال زلزلة اليقين بأبطالها كما في قصيدة (الهروب من ثورة الزنج).

وانطلاقا من زلزلة اليقين بفاعلية الثورة، يتطرق النص الشعري بعد ذلك لمقاربة توجه من توجهات الجذر الأيديولوجي المتمثل في فكرة الانبعاث،

وتتجلى هذه الفكرة من خلال فاعلية الفرد، كما في نص (ابن حرام يحلم)، أو من خلال فاعلية انبعاث الأم أو الأرض كما في قصيدة الجنازة.تختفي بعد ذلك قوة الإيمان بفكرة الانبعاث من خلال الموت، فيأتي الموت الفعلي في قصيدة (صباح العامرية) من خلال التقنع بقيس بن الملوح، ولكن القناع – انطلاقا من آلية الربط بين المرأة المحبوبة – والوطن يظل مشدودا للصوت المعاصر بهشاشته المعهودة، وأطره التعبيرية المستمرة.

إن المدى الإبداعي الذي تجلى من خلاله ارتباط ممدوح عدوان بقضايا مجتمعه مدى كبير جدا، من الديوان الأول إلى الديوان السابع، ولكن بداية من الديوان الثامن (لابد من التفاصيل) و(هذا أنا أيضا)،ومرورا بدواوينه (والليل الذي يسكنني) و(أبدا إلى المنافي) و(للريح ذاكرة ولي) يبدأ خيط جديد يدخل إلى الفضاء الشعري، ممثلا في مقاربة الذات إبداعيا، ولكن هذه الذات تأتي متشابكة ومحمية بجذرها الأيديولوجي وشخصيتها الفنية المؤسسة سابقا .

وفي إطار ذلك الرصد الخاص للذات في تشابكها وفي تجذرها في مكان محدد من العالم، تجيء أقنعة الذات لتكشف عن ذلك المكان، الذي أسست نفسها في حدوده، من خلال قناعه في قصيدة (رحلة دون كيشوت الأخير). والذات الشاعرة من خلال الاستناد إلى تلك الشخصية الأدبية، تصنع لنفسها إطارا مثاليا، يرتبط بالإيمان بقداسة الكلمة، ونصرة الحق، وشهوة دائمة لإصلاح العالم، وتثبيت قيم الخير والجمال، وذلك وفق إطار درامي، لا يكتفي بعرض المثال، وإنما يظل مشدودا في كل الوجوه السابقة ، إلى النسق المقابل، الذي يفقد – لأسباب عديدة – مثالية الصمود ضد قبح العالم. قناع دون كيشوت من خلال بنائه يشير إلى أن أقنعة الذات ترتبط بطول نسبي، وذلك لأن أقنعة الذات ليست معنية برصد قيمة فكرية جزئية، وإنما معنية برصد قطاع طولي لصورة الذات في اندحارها وتشظيها وصمودها، وفي إطار ذلك تتعدد القيم المثالية التي تختزنها.

أما في ديوانه (طيران نحو الجنون)، فنراه يتقنع بجلال الدين الرومي معتمدا على مقولاته وأشعاره، للاقتراب من التجربة الروحية، انفلاتا من بؤس العالم ودمامته، ويعتمد في ذلك السياق على فكرة أساسية هي تغليب السمع على البصر، وفي ذلك الإطار يتشكل رمز الناي بوصفه رمزا موازيا للصوفي فالناي في اقتلاعه من بيئته وتعرضه للنار إلى أن يصبح صوتا سماويا كاشفا ومخترقا للحجب، يشابه الصوفي، الذي يتعرض لتجربة مشابهة للخروج من سجن وزنزانة الجسد إلى براح الوجود الأسمى.

إن معاينة القناع الأخير تكشف عن بناء فيه نوع من المغايرة، بالإضافة إلى الطول الواضح، حيث وزعت المحاولات والمجاهدات في نسق مواز لنسق نصوص جلال الدين الرومي، بحيث تأتي الجزئيات المختارة من شعر جلال الدين الرومي والمثبتة أعلى الصفحة بشكل منفصل، لتكشف عن القرب أو البعد من حالة الصفاء الكامل.

الهوامش والتعليقات

(1) لطفي عبدالبديع : التركيب اللغوي للأدب ، دار المريخ ، الرياض ، 1989م، ص 11.

(2) لطفي عبدالبديع: السابق، ص 60.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ص 175.

(4) فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية ، ترجمة الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 2000م، ص133.

(5) وهب رومية: الشاعر والناقد، عالم المعرفة سبتمبر، 2006م، ص 13.

(6) فاضل تامر: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1987م، ص 19.

(7) وهب رومية: السابق ص 11.

(8) وفيق سليطين : من الجنون إلى المعنى ، شرفات وزارة الثقافة السورية ، عدد 9 ، 2007م، ص 34.

(9) نبيل سليمان : ممدوح عدوان وفضيلة احتراف الكتابة ، أخبار الأدب المصرية .

(10) ممدوح عدوان : الشعر ، الطفولة والطفل الأيدي ، حوار مع ممدوح عدوان مجلة الكرمل ، عدد 68 ، 2001م، ص 214.

(11) سعد الدين كليب : وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997م، ص 1.

(12) فيكتور إيرليخ : السابق ، ص139.

(*) القارئ لشعر عفيفي مطر يدرك هذا التوجه ، ويدرك – أيضا – أن الرؤية المرتبطة بالبناء قد تحولت أكثر من مرة ، ففي ديوانه (أنت واحدها وهي أعضاؤها انتثرت) نجده يحاول إقامة نسق معرفي قائم على الارتباط بمقولات التصوف الإسلامي ، وبخاصة مقولات ابن عربي، ولكنه في الديوان التالي (رباعية الفرح) نجده يستند إلى مقولة فلسفية ترتبط بإمبادوقليس الفيلسوف المعروف .

(13) صلاح فضل : محمود درويش حالة شعرية ، كتاب دبي الثقافية / سبتمبر 2009م، ص49.

(14) ممدوح عدوان: الطفولة والطفل الأبدي، السابق ، ص216 .

(15) صلاح فضل، السابق، ص34.

(16) خليل الموسي : بنية القصيدة العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، 2003م، ص 217.

(**) يؤيد هذا المنحى الخاص بهيمنة تشكيل القناع في تلك الفترة الزمنية ، وورود الأقنعة في الدواوين الأولى لممدوح عدوان بشكل لافت ، بحيث تغدو آلية مسيطرة ، لكن هذا التواجد المهيمن يقل بالتدريج ، وأصبحت الأقنعة – فوق ذلك – في دواوينه الأخيرة مرتبطة بتساؤل الذات عن وضعها الوجودي المختلف ، وذلك تحت تأثير خفوت الاهتمام القديم .

(17) يمنى العيد : حداثة القصيدة العربية وتقنية القناع ، صحيفة الجريدة ، 2006م.

(18) محمد عزام : قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر ، الموقف الأدبي ، عدد 413، أيلول 2005م، ص 223 .

(19) فاضل تامر : السابق ، ص 258 .

(20) عبدالوهاب البياتي : تجربتي الشعرية، منشورات نزارقباني ، بيروت ، 1968م، ص 35 .

(21) سعد الدين : السابق ، ص 104 .

(22) سعد الدين : السابق ، ص 105 .

(23) جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي ، فصول ، مجلد (1) ، عدد (4) ، 1981م، ص 123 .

(24) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، المجلد الأول ، دار المدى ، سوريا ، 2005م، ص 33 .

(25) ممدوح عدوان : السابق ، المجلد الأول ، ص 30 .

(26) ممدوح عدوان : السابق ، مجلد الأول ، ص 9 .

(27) خليل الموسي :السابق ، ص 34 .

(28) أحمد ياسين السليماني : جدلية العلاقة بين القناع والأنا والآخر ، مجلة غيمان ، عدد (4)، 2008م، ص 10.

(29) خليل الموسي: السابق ، ص223 .

(30) ممدوح عدوان : حوار مع ممدوح عدوان ، أجرى الحوار د. سمية زباش ، حوار التبيين ، 1997م.

(31) يمنى العيد : السابق .

(***) كتب ممدوح عدوان مسرحية عن وحشي قاتل حمزة ، تسمى (ليل العبيد) ، وتظل قيمة الحرية فاعلة في هذه المسرحية.

(32) ممدوح عدوان : السابق ، المجلد الأول ، ص 111 .

(33) حمدو طماس: مقدمة ديوان الحطيئة ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 2005م، ص6 .

(34) ممدوح السكاف: ممدوح عدوان والإسقاط التاريخي ، جريدة الثورة ، 8/3/ 2009م.

(35) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، المجلد الأول ، ص 119 .

(36) محمد عزام : السابق ، ص237

(37) حمدو طماس : السابق ، ص7.

(38) حمدو طماس : السابق ، ص7.

(****) ربما يشير هذا التوجه إلى ترابط خاص في المناحي الإبداعية وفي الشخصية الفنية المرصودة، للشاعرين ممدوح عدوان وأمل دنقل، يتجلى ذلك في جزئيات عديدة من نصوص ممدوح عدوان، خصوصا في قصيدته التي كتبها نيابة عن أمل دنقل لسليمان خاطر(زفة شعبية) .

(39) ممدوح عدوان: الأعمال الشعرية المجلد الأول ، السابق ، ص 127.

(40) مفيد نجم : مستويات التناص وآلياته في شعر ممدوح عدوان ، شرفات ، سوريا ، عدد (39)، 2008م، ص31 .

(41) فوزي معروف: شخصيات ومواقف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص26 .

(42) ممدوح عدوان : حوار مع الكاتب السوري ممدوح عدوان ، أجرت الحوار د. سمية زباش ، السابق، 157 .

(43) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية المجلد الأول ، ص131 .

(44) ممدوح عدوان : السابق ، ص 155.

(45) سعد الدين كليب : جمالية النموذج الفني في شعر الحداثة ، الموقف الأدبي ، عدد 302 ، حزيران 1996م، ص 125 .

(46) مفيد نجم : شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر ، نزوي ، 57، 2009م، ص 105 .

(47) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية المجلد الأول ، ص 14.

(48) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية المجلد الأول ، ص 221 .

(49) عمر الدقاق : المؤثرات التراثية في حركة الحداثة الشعرية ، الموقف الأدبي ، العددان 193، 194، شباط 1987م، ص46 .

(50) ماجد قاروط : المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999م، ص 344 .

(51) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، السابق ، ص 273 .

(52) مجموعة من الباحثين : سحر الرمز ، ترجمة عبد الهادي عبدالرحمن ، دار الحوار اللاذقية ، ط1، 1994م، ص185 .

(53) أمحمد برغوت : الرؤية الشعرية عند ممدوح عدوان .

(54) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، المجلد الأول ، السابق ، ص 433.

(55) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، السابق ، ص 583.

(56) ممدوح عدوان ، الأعمال الشعرية ، السابق ، ص 495.

(57) نجمة إدريس : أسفار الترحل والهجرة ومرجعياتها ، عالم الفكر الكويت ، عدد 3، مجلد 3، مارس ، 2005م، ص 252 .

(58) محمود عكام : محاضرة ألقاها في مؤتمر حول الشاعر الصوفي عماد الدين نسيمي ، أقيم بحلب 1988م.

(59) مفيد نجم : شعرية العنونة في الشعر السوري المعاصر ، السابق ، ص 104.

(60) مفيد نجم : مستويات التناص وآلياته في شعر ممدوح عدوان ، السابق ، ص 30.

(61) غبريال وهبه : دون كيشوت بين الوهم والحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، ط11، 1989م، ص7.

(62) ممدوح عدوان : نحن ودون كيشوت ، دار قدمس ، لبنان ، ط1، 2008م، ص41.

(63) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، المجلد الثاني ، السابق ، ص 179 .

(64) جلال الدين الرومي : مثنوي مولانا جلال الدين الرومي ، الكتاب الثاني ، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا ، ص 203 .

(65) مصطفى غالب : جلال الدين الرومي ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، 1982م، ص32.

(66) جلال الدين الرومي : رباعيات مولانا جلال الدين الرومي ، ترجمة محمد عيد إبراهيم ، دار الأحمدي للنشر ، القاهرة 1998م، ص10 .

(67) ممدوح عدوان : الأعمال الشعرية ، المجلد الثاني ، ص 413 .



قلق الشعر والإنسان

تجربة الشيتي أنموذجاً

شتيوي الغيثي

بمثـابــة مدخـــــل:

يأخذ المجال الشعري، أحد أهم الأشكال التعبيرية اللغوية ذات المنحى الجمالي، الحيز الأكبر من الحالة الأنطولوجية اللغوية للفعل الإنساني والتصورات الإنسانية من خلال المعطى اللغوي التأثيري ؛ بل يمكن القول: إنه من أقدم الأشكال الأدبية، على الأقل في الحالة العربية، الذي عبر عن تكشفات الذات للذاتها الواعية داخل إطارها الثقافي الذي تولدت فيه اللغة بكل مناحيها ووظائفها، إذ ليست اللغة الشعرية إلا الإطار الجمالي عن كل إشكاليات المعرفة والتصورات الذهنية عن الحياة وإفرازات العالم وتجاذبات الإنسان مع محيطه البيئي والثقافي؛ إذ يصبح الشعر هنا باعتباره تشكيلاً أدبياً عن هذا الواقع، وكما كان يقول ستروس: فإن «الخط الفاصل بين الثقافة والطبيعة في اللغة المنطوقة»[1]، **والشعر لكونه فعلاً لغوياً جمالياً يحاول أن يكون هو المعبر الشعوري عن أزمة الإنسان وقلقه الوجودي، وبحكم هذا القلق الوجودي فإن محاولات الإنسان فهم ذاته وعقلنة حياته وطبيعته من خلال فعل الثقافة وتفريعاتها تفرض الشعرية كونها مجال اللغة هو مجال السحرية أو الطقوسية في بدايات وعي الإنسان لذاتها.**

وفي الفلسفات القديمة والمعاصرة كان الشعر أحد أهم الموضوعات التي تناولها الفلاسفة على مختلف توجهاتهم الفكرية والفلسفية، وليس هذا محل البحث فيه هنا إلا كون الشعر فعلاً معرفياً يتجاوز كونه تعبيراً عن الذات على صياغة الوجود من أساسه، ويخطو بعض فلاسفة المسلمين إلى جعل الشعر أحد أشكال المنطق ذاته، فلقد «كان البحث عن «السعادة الإنسانية» وتحقيق «الوجود الإنساني الأفضل» يشكلان المعضلة الفلسفية الحقيقية التي أقام على أساسها الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفي بشتى جوانبه»[2]، وإذا كان المنطق أول مراتب السلوك نحو السعادة في نظرهم، وهو الذي يعين المرء على استكمال قواه الناطقة وتسديد أفعاله جهة الخيرية الموصلة للسعادة، وهي الغاية القصوى من وجوده ؛ فإن الشعر بوصفه أحد أفرع الفلسفة من خلال التفكير بالعلم الجمالي للغة لابد من أن يكون له دور في تحقيق تلك الغاية، أو الوصول إليها، كونه كان نشاطاً تخييلياً على المستويين المعرفي والأخلاقي عن طريق استخدام المحاكاة، ولهذا تصبح مقدماته للمنطقية من ذلك النوع الذي لا يدقق في صدقه أو كذبه خلافاً للمنطق البرهاني العقلي الجدلي، على الرغم من جعلهم الشعر أقل المباحث المنطقية اشتغالاً في المجالات الفلسفية[3].

وهذا ما جعل القلق الشعري قريباً نوعاً ما من القلق الفلسفي والفكري في الرؤية العامة للحياة وللكون باعتبارهما يشتغلان على ذات الموضوع، وباعتبار المكون الثقافي للمجالين، وظهرت مثل هذه الرؤية أكثر ما ظهرت عند واحد مثل أبي العلاء المعري إذ حاول المزج بين ما هو فكري ناجم عن قلق الإنسان الواعي، وما هو شعري كتعبير عن قلق الحالة الشعرية. يقول في أحد قصائد لزومياته[4]:

حياةٌ عناءُ وموتٌ عَنَا ... فليت بَعيدَ حِمَامٍ دَنَا
يدٌ صَفِرَتْ، ولهاةٌ ذَوَتْ ... ونفسٌ تمنّتْ وطرفٌ دنا
يُحَاوِلُ من عاشَ سَتْرَ القميص ... وملءَ الخميص وبُرْءَ الضنى
ينافي ابنُ آدمَ حالَ الغصون ... فهاتيك أجْنَتْ، وهذا جَنَى

وسِيّانَ من أمُّهُ حُرَّةٌ حَصَانٌ، ومن أمُّهُ فَرْتنا
ولي مورد بإناء المنُون ولكنّ ميقاته ما أنى

هذا القلق الوجودي يجعل الحياة عناءً إنسانياً ممتداً، يسير إلى مصير واحد متعاين للوجود، حتى ليصبح المرء في نهاية الأمر صفر اليدين مع كل ما حاول من مقومات الخلود من عيش وتمسك مضنٍ بحبال الوصل البشري من أجل البقاء خلافاً للحياة ذاتها التي يحاولُ التمسّك بأطرافها مع النهاية المحتومة، فهي ماتزال تجني، وهو جان ومجني، وتتساوى البشرية كلها أمام هذا المصير، وقلق الموت هو المشكل الأول للحياة الإنسانية حتى لتكاد تصبح الحياة في أصلها، في الوعي الإنساني، هي محاولة مستمرة لنفي هذه الحتمية الوجودية.

إن الذات البشرية في صراع مع ذاتها ومع محيطها حتى كانت كل التصورات التي أعتقها، أو التي أوجدتها في حياته الفكرية، أو التي أوجدت من أجله وأثرت في الوجدان الجمعي للبشرية، هي الحالة القصوى في الصراع الفكري مع الوجود، وقلق الذات الإنسانية من خلال وعيها بذاتها من فناء الوجود المتعين للذات الإنسانية. **إن الوعي قاد الإنسان إلى تصور ذاته داخل المنظومة الكونية حتى يمكن القول إن الحالة الشعرية هي حالة من حالات الوعي البشري لكينونتها من خلال نظام الاستعارة باعتبارها الحامل اللغوي للتصور البشري والتي تحاول أن تنقل نظام الوجود إلى نظام فكري دلالي من خلال البنيات التصورية للمتكلم وتأويله للعالم الخارجي حسب نسق المعتقدات الثقافية والفردية والبيئية الذي يختزله الوعي الإنساني**(5).

لقد كان **الشاعر العربي منذ جاهليته**، ومايزال، يحاول أن يصنع قيمة لوجوده **بسبب قلة من حتمية النهايات والعبثية الوجودية واللامعنى**، ولذلك فهو يحاول أن يلقي بظلال المعنى من خلال ما في ذاته على ما حوله، والقلق الوجودي يفترض شيئاً من القلق الشعري ليؤسس فينتج فيما يلي وعياً شعرياً

متمثلاً في الموقف من الحياة كلها، والبناء الحضاري بوصف هذا البناء في الأصل بناء للمعنى في الذات الإنسانية، «ويكشف الشعر العربي عن العثور على المعنى وتأسيسه عالماً في عالم اللامعنى ينطوي على وعي مأساوي عميق ومروع بالفقدان، فزوال الأشياء في فضاء الدهر، وتلاشيها السريع في العدم، هو الفكرة الجوهرية في هذا الشعر التي أسست الروح الحضارية الشعرية لإنسان العصر الجاهلي. إن المعنى (الحضارة) كفاح مأساوي في فضاء الدهر، وأولى هذا الكفاح الصورة التي يحدد بها الوعي الشعري وجوده في هذا الفضاء الفنائي، أو وجود هذا الفضاء فيه كمقوم مقولي لوجوده»[6]، وإذا اتفقنا مع المفكر المغربي محمد عابد الجابري **على أن الأعرابي كان صانع «العالم» العربي**[7] أي أنه هو الذي صاغ مجمل الثقافة العربية بحكم استمرارية بقائه الثقافي فيما بعد، من خلال مرحلة التدوين، حيث نقلت العربية من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية ؛ فإنه قياساً على هذه الرؤية الجابرية، يصبح الوعي الشعري الجاهلي هو ما قد قام بتشكيل الوعي الشعري في السياق العربي عموماً إلى عصرنا الحالي، والقلق الأنطولوجي للوعي الشعري الجاهلي هو ذات القلق الأنطولوجي للوعي الشعري الحداثي فيما بعد. لا نقول بـ «حداثة رجعية» كما طرحها الدكتور الغذامي[8] لدى بعض شعراء الحداثة العرب، وإنما القصد أن القلق الوجودي هو ذاته في الوعي الشعري العربي عامة، ولذلك فإن تأثير الوعي الشعري القديم في الوعي الشعري الحديث يصبح أمراً طبيعياً، كونهما يستمدان تصوراتهما من الأرضية الثقافية ذاتها، والفضاء التصوري العام، ويحملان ذات القلق والسؤال الوجودي نفسه.

إن القلق الوجودي في الوعي الشعري الحديث جاء على صيغ أخرى وأكثر تطورية بفعل تطور الثقافة، والمؤثرات الثقافية تأخذ باعتبارها الكثير من الرؤى التجديدية والتحديثية، بفضل عوامل تاريخية عديدة ليس هذا مكانها، جعلت الكثير من شعراء الحداثة ينطلقون من رؤى حديثة، تحقيقاً للذات في مقابل الآخر، من خلال الشعور بالعجز وغربة الذات في عالمها المعاصر، وما

«يهدد الفرد العربي من مخاطر فعلية لا يقع في ممارسة الإرادة بشكل وجودي، واضطرار الإنسان لأن يختار بين إمكانيات محدودة بل في امّحاء الإرادة الفردية بفعل قوي تقع خارجه»[9] مما يجعل الصراع الحتمي بين الذات وخارجها أمراً محتوماً، مما يمكن أن ينتج نوعاً من النهايات المحتومة، وهذا يجعل من الذات الشاعرة في حالة قلق وجودي وشعري أفرز حالة من الرفض، والتي يمكن تلمسها في بعض التجارب الشعرية كوحدة الإنسان تجاه مصيره أو إدراكه المأساوي للنهاية المحتومة في هذه الحياة[10]، مما يمكن أن يكون تفسيراً لظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر على اعتبار اتساع أزمة الوعي لدى الشاعر المعاصر ولسوف يطول البحث بنا فيما لو تتبعنا ظاهرة الحزن باعتبارها تنم عن ألم الوعي الشعري الحديث لكثرتها بشكل ملفت[11].

وإذاً.. فقد كان القلق الشعري ناتجاً عن سؤال الإنسان عن وجوده الفيزيقي ومحاولة جعل حياته ذات معنى من خلال تصوراته الميتافيزيقية، حتى أن الشعر ليخلق الكثير من المعاني المتوالدة من خلال محاولات اللغة الشعرية بلوغ لانهائية المعنى. يقول محمد بنيس: «إن أسئلة الشعر هي تحديداً أسئلة الوجود والسكن في العالم. على هذا النحو يتبدى لنا من الجهة التي اختبرها العالمون بمضايقة، وهم يدركون جدية وخطورة الشعر في آن. إن الشعر أبعد من أن ترتهنه الاستعارة مهما كانت مجافاتها للنسق وحروبها المعلنة عليه. الشعر هو هذه اللغة (الأرض) الشخصية المنذورة للقاء والحوار بالنسبة لأولئك التائهين في المفازات، إصرار على السكن في العالم ومن أجله. في هذه الأرض تصبح القصيدة إنصاتاً للمتعدد، الناقص، المقطع، المتلاشي، المجهول. فيها أيضاً يكون اللقاء معيداً لبناء ما يدمره منطق الحرب، محافظاً على ما يؤسس الوجود البشري»[12]، وإذ نسوق هذا الاقتباس المطول فإننا نحاول التأكيد على إطلاق المعنى الوجودي الذي تختزله الكلمة الشعرية أو الصورة الشعرية بحيث يستطيع النص الشعري الارتقاء من الحالة الظواهرية للأشياء واللغة بمحدوديتها اليومية ونهائيتها إلى البحث عن الجوهر ولانهائية المعنى، بدءاً من

الحالة الشفاهية للغة إلى معانقة الزمن الحداثي الجديد، مروراً بكل ما تختزله الذاكرة الثقافية التي تصنعها اللغة في كبسولة المعنى والخلود الاستعاري للوعي الشعري.

الثبيتي / الوعي الشعري:

مرت تجربة محمد الثبيتي الشعرية بنوع من التحولات التي تشي بالوعي الشعري المتجدد لديه، ويكاد الثبيتي يتفرد بين شعراء السعودية بمعجم شعري ينزاح إلى التكوينات الشعرية ذات الدلالات العميقة، والتي تحاول أن توحي بعمق الأزمة الشعرية التي تمر على شاعر بأصالة الثبيتي، والأزمة هنا ليست ناتجة عن عجز الشاعر عن البناء الشعري، وإنما كانت ناتجة عن عمق التصور الدلالي للغة الشعرية.

لقد كانت القصيدة في تجربة الثبيتي الشعرية تحمل تلك الدلالات التي تنم عن وعي الشاعر، وحضور الذات الواعية في بنية القصيدة لديه، حتى أن الكثير من مفرداته الشعرية كانت كثيفة بالمعاني التي يحاول البحث من خلالها عن الحالة الوجودية لذاته الشاعرة، ففي ديوانه الأول: **(عاشقة الزمن الوردي)** يتكشف الوعي الشعري لدى الثبيتي عن قلق البدايات سواء على المستوى الفكري الإنساني أو على مستوى الشعرية في قصائده العمودية أو قصائده التفعيلية، حتى أن نغمة الحزن في مجمل القصائد لشاب في بدايات تشكل وعيه الشعري تفتح القراءة على قلق الذات الشعرية تجاه العالم حتي يصبح صوت الأنثى يحمل كل وجع الشاعر، ومع أن الأنثى كانت هي المعادل الموضوعي لقلق الذات بحيث تحاول ذات الشاعر الاحتماء بها والسكنى إليها إلا أن الأنثى هنا تنتقل في وعي الشاعر لتخلق المعنى في الوجود المحيط به، وهو وعي شعري مبكر لدى الثبيتي. يقول في قصيدته التي وسم بها الديوان المذكور(13):

توهّج في الليل صوتكِ

يحملُ نسغ المواسم

ينزفُ

يلهثُ في طرقات المدينةْ

توهّج صوتُكِ

حين وجدتُكِ ذات مساءٍ

على شاطئ الرمل

حيث تشب الثواني

ويفترسُ الوعدُ كلَّ الأساطير

والأغنيات الحزينةْ

الأنثى هنا تلقي بمعانيها على كل ما أحاط بالشاعر، فصوتها يتوهج في الليل/ رمز السكون والموات الوجودي، ويحمل معه بذلك حياة المواسم وتجددها، لكنه مع ذلك صوت ينزف ويلهث في طرقات المدينة التي يغترب فيها الإنسان المعاصر، وهذا الاغتراب يجعل من الأنثى عاشقة الماء والنار. هذا بحيويته، وذلك باشتعاله، ليعيد خلق المعنى في كل ما هو موجود:

لأنك تستعجلين الرحيلْ

لأنك عاشقة الماء والنار

والمستحيلْ

تُجوبينَ كلّ المرافئ

في واجهات المتاجر

في أمتعة السائحينْ

وينحتُ قامتك «السمهريّة»

من ثبج البحر،

والغيم

في زرقةِ الشفق المتعلق

في اللانهايةْ

* * *

لأنك تستعجلين الرحيلْ

لأنك عاشقة الماء والنار

والمستحيلْ

تقولين:

لن ينتهي البحرُ

لن يسلخ الليل حلته الأزليّةْ

هذا التمازج بين الحياة المتمثلة بالماء، والتوهج الإنساني المتمثل بالنار، فإنها تجوب الموانئ كمعطى شعري عن حياة التبدل والارتحال الإنساني في مسالك الحياة والبدر حينما يرسم من الأنثى عينها، فإنما هو يأخذ معنى التجدد والاكتمال ليلقي به على قيم الحضارة التي لم تعرف إلا أن تزيد في تشيؤ الإنسان وتسليعه كتمثيل عن قيم المادة بالواجهات الزجاجية، وفي أمتعة السائحين الذين جعلوا من القيمة الحضارية والإنسانية سلعة مشتراة يمكن أن تكون زينة أو شيئاً من أشيائهم المتوافرة. هذا البدر/ رمز الدورة الوجودية للحياة، ينحت القامة الأنثوية من كل ما هو معنى للحياة؛ من ثبج البحر والغيم والشفق المتعلق باللانهائية الوجودية كتعبير عن لانهائية المعنى في الذات الشعرية لدى الإنسان كبحث عن الخلود البشري.

ولأن الرحيل محتوم النهايات على الذات الإنسانية فإن امتزاج الماء/ الحياة مع النار/ التوهج الإنساني والحضاري، والعشق الوجودي لمستحيلية

البقاء تقول الأنثى صانعة البقاء الإنساني المتوالد: لن ينتهي البحر، ولن يسلخ الليل حلته الأزلية في لحظة من لحظات العطاء الأنثوي الذي يتحدى نهائية الوجود.

إن المرأة هنا ما هي إلا المعادل الموضوعي للحياة ذاتها في مقابل فنائيتها، فهي تختزل كل مقومات الحياة، فهي البحر والماء والنار والاستحالات الإنسانية والليل والبقاء كنوع من الاحتماء الإنسانية من قلق الفناء، لتنكشف القصيدة عن القلق الشعري والإنساني في ذات الشاعر في بدايات تشكل وعيه الشعري.

وفي قصيدة: (**النجم الغريب**)[14]، يتجاوب الوعي الشعري مع حالة هذا النجم في غربته وغرابته وأفوله. هذا الاغتراب المركب للنجم هو اغتراب ذات الشاعر في محيطه كما هو محيط النجم الغريب. يقول:

بأي مكان حقير ثويتْ — فلا أنت حيٌّ ولا أنتَ ميتْ
ولا أنت في الناي لحن حنون — ولا أنت فاصلة في بُيَيتْ
قدمْت مع الليل نجمٌ غريبٌ — فلما تلوّى الظلام انطفيتْ
وسِرْت تردُّ فلول الشُّعاع — فعَادَ الشُّعاعُ وأنتَ اختَفيتْ
ستبقى على هامش الذكرياتِ — إذا أشرقتْ شمس يوم ذويت
وألف من الأنجُم الزَّاهراتِ — تضيءُ لنا دربنا إن أبيتْ

إن مأساة هذا النجم تتمثل في الحضور الغريب وتمثل في الفناء السريع. حضور هذا النجم لم يكن حضوراً عادياً. كان حضوراً غريباً، فهو ليس كالأنجم الأخرى في ديمومتها الوجودية، وظهوره الغريب جعل من غيابه غياباً فنائياً ليس كأنجم الباقيات التي تمارس دورتها الضوئية والحياتية اليومية، في حين يبقى هذا النجم/ ذات الشاعر المغتربة ظهوراً داخل الحياة وتموجاتها متداخلاً مع قلق النهاية التي كانت لهذا النجم. الوعي الشعري هنا يتماهى مبكراً مع

الحالة الوجودية الذي ظهر عليها نجم في السماء غير معهود، فكثرة مفردات الفنائية: (ثويت.. فلا أنت حي، ولا أنت ميت.. اختفيت.. ذويت..) تنم عن قلق النهايات الوجودية للذات الإنسانية داخل الشاعر ليتجسد هذا القلق في قلق شعري يسقطه على النجم الغريب.

وفي مرحلة لاحقة وأكثر تطوراً وحداثة في وعي الثبيتي الشعري نجده في قصيدته الشهيرة: (**تحية لسيد البيد**)(15)، يخلق من الحالة الشعرية الجديدة نوعاً من الترميز الشعري المتمثل باستنباطه صورة مركبة من سيد البيد الذي يتجاوز صورة الإنسان العادي إلى ذلك الإنسان الذي يقاوم الحياة ويصارعها صراعاً مريراً وممتداً إلى أبعد مدى: يقول في القصيدة:

سَتَمْوتُ النسورُ التي وشَمَتْ دَمَكَ الطفلَ يوماً

وأنت الذي في عروق الثرى نخلةً لا تموتْ

مرحباً سَيِّدَ البيد..

إنا نصبناك فوق الجراح العظيمةِ

حتى تكون سمانا وصحرَاءنَا

وهَوَانَا الذي يستبدُّ فلا تحتويه النعوتْ

إن تكوين هذا السيد شعرياً هو تكوين ترميزي، حتى أن النسور ذاتها/ رمز القوة والعلو، إضافة إلى العمر الطويل للنسر، ستموت بعد أن كانت قد تلاحمت مع ذاته الإنسانية حتى تجعل له السيادة على الأرض، ومع هذا الفناء الأزلي سوف يبقى سيد البيد متجذراً في عمق الحياة كنخلة لا تعرف الموت. إنه نُصب الحياة في دواخلنا الإنسانية، فهو سماؤنا وصحراؤنا والهوى المستبد الذي نحمله لهذه الحياة، فلا نستطيع أن نحتويها بالوصف لتوالد المعنى فيها.

ستموت النسور التي وشمتْ دمك الطفل يوماً

وأنتَ الذي في حلوق المصابيح أغنيةٌ لا تموتْ

مرحباً سيد البيد،

إنا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك

حين استكانتْ لخطوتك الطرقاتْ

وألقتْ عليك النوافذُ دفء البيوتْ

ستموتُ النسورُ التي وشَمَتْ دَمَكَ الطفل يوماً

وأنت الذي في قلوب الصبايا هوى لا يموتْ

مع ذلك الفناء يبقى سيد البيد نوراً يتوهج في المصابيح لكي يبدد ظلمة الحياة، والإنسان دائم الانتظار لما يمكن أن تحف به الحياة من مفاجآت جميلة كنوع من الأمل الممتد لكي يلهي المرء عن مشكلة الفناء. إنه الهوى الذي في قلوب الصبايا في إقبالهن على الحياة كونهن المنتجات للبقاء الإنساني.

روح الشاعر تأخذ به إلى التعبير عن ذاته بوصفه سيداً للبيد كونه في هذه القصيدة يحاول اختزال التجربة الإنسانية من خلال ذاته الشعرية.

القلق الإنساني والقلق الشعري:

إن الوعي الشعري يتأسس من فهم موقع الذات في العالم، وهذا التأسيس يفرض قلقاً ذاتياً ينتج عنه فيما بعد قلق شعري من خلال الفعل الجمالي للغة، بحيث يبحث الإنسان عن ماهية الأشياء وجوهرها ؛ لكن كل هذا إنما هو ناتج عن الوعي الإنساني ومن خلال ذاته، «إذ إنّ الشعر يجعل الإنسان يكون ذاته ويقولها ويعبر عنها جمالياً، على أننا ينبغي أن نفهم التعبير هنا بوصفه المكون لبنية الوعي القصدية المتخارجة عن ذاتها، ويتمثل هذا الإظهار في أنّ الوعي الشعري يدخل في تجربة مع اللغة بحيث يتوحد فيها ويطابق بين

ممكناته وممكناتها، الأمر الذي يعني أنه سيعي ذاته ويحقق وجوده الذاتي من خلالها»(16).

لقد كانت القصيدة لدى الثبيتي تمثل وعياً شعرياً متساوقاً مع وعي الذات، وقصيدته: (**موقف الرمال موقف الجناس**»(17) تشكيل عن ذاته الواعية، ومدى حضور هذا الوعي في القصيدة ينم عن فهم الذات لذاتها حتى ليصبح الشاعر هنا مضموناً شعرياً تتمحور حوله القصيدة:

ضمني
ثم أوقفني في الرمالْ
ودعاني:
بميم وحاءٍ وميم ودالْ
واستوى ساطعاً في يقيني،
وقالْ:
أنت والنخلُ فرعان
أنت اقترَعتَ بناتِ النوى
ورفعْتَ النواقيسَ
هنّ اعترفْنَ بسر النوى
وعرفْن النواميسَ
وفاكهة الشعراءِ
تَسَاقَيْتُما بالخليطين:
خَمْراً بريئاً وسِحْراً حلالْ

إن القصيدة هنا هي ذات الشاعر الواعية حينما يقف الشاعر على رمال أرضه ليدلي بنوع من الكشف الثقافي حينما يقرر أن جذوره تنتمي إلى هذه

الأرض وتغوص عميقاً في تربتها حتى تكون هي والنخل فرعين لجذر واحد وتندمج روحه بروح الحياة المحيطة، ليؤصل للذات على مسافات الحياة من خلال رمزية النواة وانبذارها في عمق الأرض لتغطي مأساة الإنسانية من خلال أكثر صورها إنسانية / شعرية الفقر نوعاً من القيمة والمعنى. كما يظهر التكوين الشعري في المساقاة وامتزاج الذات مع الحياة لتصنع خمراً هو أعلى لذة في مزج الإنسان ذاته بحياته وسحرية اللحظة الشعرية.

وتمضي القصيدة في محاولة امتزاجها بالحياة، ورمزية النخل تأخذ أبعاداً للذات العربية التي كانت النخلة عنواناً لتعمقها في الأرض وتطاولها في السماء حتى تكون تلك النخلة هي ذات الشاعر في طول القصيدة، وتنساق في تجانسها الشعري وتماثلها الدلالي ما بين صور الحياة المتعددة حتى ليصرح في المقاطع الوسطى من القصيدة حول بحثه عن المعنى في الوجود ليخلق عوالمه الشعرية العميقة، والتي يستلها مع صراع الوجود في ذاته:

أمْضي إلى المَعْنَى

وأستل الرحيقَ من الحَريق

فأرتوي

وأعل

من

ماء

الملام

وأمُرُّ ما بَينَ المسَالِكِ والمهالكِ

حيثُ لا يَمٌّ يَلُمُّ شَتاتَ أشْرعَتِي

ولا أفقٌ يضُمُّ نثارَ أجنحتي

ولا شجرٌ

يلوذُ

به حمامي

أمضي إلى المعنى

وبين أصابعي تتعانقُ الطُّرُقاتْ

والأوقاتُ، ينفضّ السّرابُ عن الشّراب

ويَرْتمي

ظِلّي

أمَامي

يمضي الشاعر هنا في بحثه عن المعنى في الوجود المحيط، ليكتشف جوهر الأشياء ودواخلها التي لا تتكشف إلا في التعمق في ماهيتها، ومن هنا استطاع الشاعر أن يمثل طعم الحياة ورحيقها من داخل حريقها المتولّد من تجاذبات الحياة اليومية وصراعها المرير حتى يستطيع الارتواء من ماء العتب الرقيق في الذات الأخرى لذات الشاعر بغض النظر عن كينونة هذه الذات، أهي الأنثى أم الأرض والوطن، وهما الرمزان الأكثر تعبيراً عن دلالات الحنو والاطمئنان البشري والعودة / الحلم إلى الرحم الأنثوي أو الوطني، وهما التعبيران الأكثر تجانساً للذات البشرية في تلوّنات قلقها حينما يمر الشاعر في مسالك الحياة ومهالكها في رحلته الوجودية إلى الغاية وحيث القلق الشعري الذي لا يستطيع من خلالها أن يرى اليمّ باعتباره الحاضن للأشرعة، ولا أفق يستطيع من خلاله أن يحلق في الوجود كطائر ينثر جناحيه في الفضاء ولا شجر يسكن إليه الحمام. إنه قلق الشاعر في بحثه عن المعنى، وحيث لا استقرار فكري ووجداني يمكن أن ترسو فيه سفن الضمير الشعري – إذا صح التعبير –. إن الشاعر ليمضي إلى المعنى والطرقات كلها تتعانق أمام حيرة الشعر والشاعر،

وتتعانق الأوقات كذلك، كما ينقشع أمام ناظر الشاعر الوهم/ السراب عن لحظة الشراب/ لذة الحياة، ليرتمي ظل الشاعر أمامه كنوع من مقابلة النهايات الحقيقية، حتى إذا ضج الصبر عن قلقه الشعري يقوم الشاعر ليقرر في نهاية القصيدة إلى الإصرار على الصراع الوجودي مع الحياة ليخلق معناه الخاص ويخلق عالمه الشعري الذي يقفز على كل إشكاليات الواقع على اعتبار ما سوف يجود به طريق الإنسان من مستقبل جميل لنسمعها، يصيح على أعلى شرفات الأمل ليتوج بها قصيدته:

في سَاحَةِ العثراتِ

ما بين الخوارج والبوارج

ضجّ بي

صَبْري

وأقلقني

مُقامي

فمضيت للمعنى

أحدّق في أسارير الحبيبةِ كي أسمّيها

فضاقتْ

عن

سَجاياها

الأسامي

ألفيتُها وطني

وبَهجَة صوتها شَجَني

ومَجْدٌ حُضورها الضافي مُنايَ

وريقُهَا

الصّافي

مُدَامِي

ولعل أكثر ما كان يبعث على قلق الإنسان والشعر في ذات الشاعر **هي حالة التشيؤ** التي كانت وماتزال أحد سمات المدنية المعاصرة حتى أصبحت الذات الإنسانية **محل تداول كمي واستهلاكي حتى تتحول الذات البشرية** إلى ذات آلية وهنا تكمن **مأساة الشاعر قلقه الوجودي**، حيث تقم ذاته من أجل ذوات أخرى خارجة عن فعل الأنسنة حتى تنفصل الذات عن ذاته في بعض الأحيان. «إن التشيؤ بقطع وحدة الذات والموضوع، وحدة المنتج والمنتوج، الفكر والمادة...»[18]، حتى ليعتبر ذلك في إنسان المدنية المعاصرة ظاهرة طبيعية وأساسية في الحياة البشرية. هذه الحالة الجامدة للأشياء التي جاء بها الإنسان المعاصر ليزيد استلاب ذاته استلاباً آخر، وقد خلق ذلك شيئاً من اغتراب الذات لدى الشاعر، ففي أحد أشهر قصائد الثبيتي **(صفحة من أراق بدوي)**[19]، يبحث عن القيمة ليرتد إلى لحظة الصفاء الإنساني المتمثلة بالبداوة التي ترفض الاستلاب القسري ويستنبت القيمة الإنسانية في داخل ذلك البدوي:

مـــاذا تـريـن؟ لـن أهـديـكِ راياتـي	**ولــن أمـــدّ عـلـى كـفّـيـكِ واحـاتـي**
أغــرك الحـلـم في عـيـنـيّ مشتعلٌ	**لـن تـعـبريـه... فـهـذا بـعـض آيـاتـي**
إن كنتُ أبحرتُ في عينيك منتجعاً	**وجـه الـربـيـع، فـمـا ألـقـيـتُ مرساتي**
هـذا بعيري على الأبـواب منتصبُ	**لم تـعـش عـيـنـيـه أضـــواء المـطـارات**
وتلك في هاجس الصحراء أغنيتي	**تـهـدهـد العشق في مرعى شويهاتي**
أنـــا حـصـــانٌ قـــديم فـــوق غـرّتـه	**تـــوزّع الشمس أنــوار الـصـبـاحـاتِ**
أنـــا حـصـــانٌ عـصـــيٌّ لا يـطـوّعـهُ	**بـــوحُ الـعـنـاقـيـد أو عـطـرُ الهنيهاتِ**
أتـيـتُ أركـض والـصـحـراء تتبعُني	**وأحـــرفُ الـرّمـل تجـري بـين خطواتي**

أتيتُ أنتعلُ الآفاقَ أمنحها	جرحي، وأبحثُ فيها عن بداياتي
يا أنتِ لو تسكبين البدر في كبدي	أو تشعلين دماء البحر في ذاتي
فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي	ولا عبير الخزامي من عباءاتي
هذي الشقوق التي تختال في قدمي	قصائدٌ صاغها نبض المسافاتِ
وهذه البسمة العطشى على شفتي	نهرٌ من الريح عذريُّ الحكاياتِ
ماذا ترين بكفّي.. هل قرأت به	عرس الليالي وأفراح السماواتِ؟
وهل قرأتِ به ناراً موجّجة	ومارداً يحتويه الموسم الآتي

في هذه القصيدة رفض مطلق لحالة التشيؤ من خلال رمزية البدوي: ابن الصحراء الذي تختزل الكثير من المعاني والدلالات كونها منبت الأصالة الإنسانية لابن الجزيرة، بحيث يرتد من أجل الغاية القصوى في محاولته تحقيق الذات تجاه العالم المادي المحيط، والذي يزداد مادية مع المدنية الحديثة. يتساءل الشاعر استنكارياً كلحظة من لحظات المواجهة والصراع: ماذا تريدين؟ ويقرر: لن أهديك راياتي، هذا الإهداء المذل في تحقير الذات ومنحها المدنية الحديثة كل ما تريد من استلاب الفرد كما يرفض أن يمنح هذه المدنية كل ما يملكه من واحات هي حصيلة تعب الإنسان المعاصر، فالحلم المشتعل في عيني البدوي/ الصفاء الإنساني لن يمكن أخذه بسهولة كونه الرمز أو العلامة الأكثر دلالة على الذات، وحينما يحاول هذا البدوي أن يغامر في أمواج المدنية الجديدة فإنها مغامرة من أجل الذات تبدأ ولا تنتهي. إنه يقف إزاء شكليات الحاضر بنوع من الثبات المتأصل في بعيره أمام الانبهار الاستلابي للحضارة، كما تصبح الأغنية حديث الصحراء وعشق الذات البسيطة / الشويهات للأرض، ثم يحشد الشاعر الكثير من الصور التي تؤصل تلك الذات من خلال سرد الكثير من الرمزيات الشعرية: (الحصان، الشمس، الصباحات، الرمل، الآفاق، الخزامي، العباءات، الشقوق، العطش، الريح... إلخ) لمنح الكثير من هذه الصور معنى

الوجود ذاته وتحالف هذا الوجود مع الذات لتخلق خلوداً شعرياً يحاول الشاعر تأصيله في الذات من خلال رمزية البدوي.

ومما يلفت النظر هنا أن القصيدة جاءت على طريقة الكتابة العمودية للأبيات وهي جدلية طويلة بين المضمون والشكل الشعري، بحيث يصبح الشكل أحياناً دالاً عن ما وراء النص من علاقته بالمضمون الشعري. إن المضمون في القصيدة هو في حال من حالته بحث عن تأصيل الذات تجاه القيم الجديدة التي فرضتها المدنية الحديثة، مما يفترض العودة إلى الجذور للذات، كسؤال الذات عن هويتها الوجودية وهي هوية لها أصلها الشعري في القصيدة القديمة في بنائها العمودي، وهذا التأصيل يحتاج في شكل من أشكالها عودة إلى الوراء بحثاً عن الذات في ظل قلق الإنسان المعاصر من تشيؤ ذاته الإنسانية ومن هنا يصبح الارتداد للخلف جزءاً من الاحتماء بالأصل. هذا القلق افترض قلقاً شعرياً بحيث أخذت القصيدة الشكل العمودي في بنائها تماهياً مع ذات الشاعر القلقة والتي تبحث عن ذاتها فمحاولة تأصيل الذات استلزم هنا التأصيل الشعري بحيث يعود الشاعر إلى الشكل المعهود للقصيدة العربية ذات الشطرين المتقابلين المعروف، في ظل تجارب عديدة كان الثبيتي من أهم من اقتحم هذا الشكل بجدارة حتى أصبحت تجربته الشعرية في القصيدة الحديثة ذات بناء شعري يطمح إلى تحقيق المزيد من الوعي.

لقد كانت تجربة الثبيتي تتراوح في مزاوجته بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة أو «التفعيلة» سواء في بناء كل واحدة على حدة أو في المزاوجة بينهما في القصيدة الواحدة، بحيث يستوعب هذان الشكلان كامل التجربة الشعرية لدى الثبيتي، وإن كان في بدايات تشكل وعيه الشعري يجنح إلى البناء العمودي للقصيدة، على الرغم من وعي الشاعر بإمكانية اتساع التجربة لما هو أفضل، ففي قصيدة له بعنوان: (**هوامش حذرة على أوراق الخليل**)[20] يكشف الثبيتي عن وعي شعري مبكر من خلال ضيق الشكل العمودي عن استيعاب

التجربة الفتية، مما يضطره إلى المزاوجة بين شكل القصيدة العمودية وشكل قصيدة التفعيلة، كما يحمل مضمونها رفضاً للقوالب الشعرية القديمة كثورة على تنميط القصيدة، يقول:

أيرْضَى الشِّعْرُ أن يبقى أسيراً

تعذبه محاصرة الخليل

وأغلال الوليد أبي عبادةْ

ويبقى كاهن من عصر عادْ

تلاشت في ملامحه الأماني

فلا شقاء،

يلوح بناظريه ولا سعادةْ

ثم يمضي في القصيدة بهذا الرفض الذي يبتدئ به قصيدته ليحاول أن يحرض بقية الشعراء على ذلك الرفض، فيقول:

أفيقوا أيها الشعراء إنّا

مللنا الشعر أغنية معادةْ

مللنا الشعر قيداً من حديد

مللنا الشعر كيراً للحدادةْ

مللنا الشعر عبداً للقوافي

مللنا الشعر مسلوب الإرادةْ

إلى آخر القصيدة... وهذا **إعلان صريح وكأنه بيان عن رفض الشاعر تضييق التجربة الشعرية في الشكل الشعري القديم، على الرغم من بساطة** هذا الرفض، لكنه ينم عن قلق شعري مبكر يحتاج إلى شكل يتناسب والتجربة الجديدة، والقلق الشعري صاحب الثبيتي في مراحله الشعرية حتى المتأخرة منها، ومع اتساع

التجربة يأخذ القلق الشعري عنده منحى آخر بحيث تصبح القصيدة ذاتها قلقاً شعرياً ومضموناً يوحي بالكثير من قلق الذات في داخل الشاعر، وفي قصيدته التي عنوانها: (القصيدة)[21] كشف عن قلق التجربة الشعرية ومدى ضغط هذا القلق على ذات الشاعر:

القصيدة

إمّا قبضْتَ على جَمْرها

وأذبتَ الجوارحَ في خَمْرِها

فهي شَهْدٌ على حد مُوسْ

فحتّامَ أنت خِلال الليالي تجُوسْ

وعلام تَذودُ الكرى

وتُقيم الطّقوسْ

وألفٌ من الفاتناتِ الأنيقاتِ يفرَحْنَ

ما بينهنّ عروسْ

ولا أنت أوتيتَ حكمة لُقما

ولا هُنّ أوتينَ فتنة يُوسْ

* * *

كيف تأتي القصيدة

ما بين ليلٍ كئيبٍ ويوم عبوسْ؟

وماذا تقول القصيدة بَعْدَ

غُروبِ المُنى

واغترابِ الشُّمُوسْ

فعلى الطرقات تدارُ المنايا

وفي الشّرفاتِ تدورُ الكؤوسْ

والقصائد كالنّاس تَحْيا

لها يوم سعدٍ

لها يوم بُوسْ

ويتضح في القصيدة هذه كيف أن الذات الشعرية تدور في قلقها لتحاول التعبير عن ذاتها، فهي بحرارة جمرتها وذوبان الجوانح في خمرتها تبقى شهداً لكنه شهد الشهد، صفته الوقوف على حد الموس، كما يعبر الشارع عن قلق الذات أثناء القصيدة ما بين التجوال الليلي والأرق والطقوس الغريبة حين الحضور الشعري لتتجاوز الكلمات الجميلة ذات المعنى العميق والفاتن يجمع بين الحكمة والجمال.

إن القصيدة حين حضورها هي لون من ألوان التقلبات الحياتية بين عبوسها وغروب الأمنيات، أو غروب شموسها كتعبير عن حالة من حالات الغربة لدى الشاعر، إنها الحياة ذاتها والمتأرجحة بين النهايات والملذات وهي كالناس تحيا بسعادة أو تحيا بشقاء.

إن القصيدة حين حضورها الشعري هي في الأصل ناتجة عن قلق الإنسان، وهذا القلق في طبيعته سوف يملي قلقاً شعرياً يتمثل في مجمل قصائد الشعراء لاسيما في تجربة الثبيتي الشعرية. إن هذا القلق ليظهر جلياً حتى في آخر مراحل الثبيتي الشعرية حتى كانت قصيدته المعروفة: (**بوابة الريح**)[22]، وهي من أواخر قصائده، والتي توّج بها مجموعته الكاملة يظهر القلق الشعري ذاته وإن كان باحثاً في هذه القصيدة عن الاستقرار الذاتي والشعري إلا أنها تكاد أن تصبح اختزالاً شعرياً لكل تجربة الثبيتي، خصوصاً وأنها جاءت على

طريق الكتابة العمودية كدلالة إلى عودة الذات لذاتها كنوع من استكمال الدائرة التجربة الشعرية لديه:

مضى شراعي بما لا تشتهي ريحي وفاتني الفجرُ إذ طالتْ تراويحي
أبحرتُ تهوي إلى الأعماق قافيتي ويَرتقي في حِبال الرِّيح تسْبيحي
مزمّلٌ في ثياب النُّور مُنْتَبذٌ تلقاءَ مكّة أتلو آية الرُّوح
والليل يعجَبُ منّي ثم يسألني بوّابة الرّيح! ما بوابة الريح
فقلتُ والسائلُ الليليُّ يرقُبني والودُّ ما بيننا قبْضٌ من الرّيح؟
إليكَ عنّي فشعري وحَيُ فاتنتي فهي التي تَبْتَلي وهي التي تُوحي
وهي التي أطْلَقتني في الكَرَى حُلماً حتى عَبرتُ لها حُلم المصابيح
فحينَ نامَ الدُّجى جاءَتْ لتمْسيَتي وحين قامَ الضّحى جاءت لتَصْبيحي
ما جرّدَتْ مقلتاها غيرُ سيفِ دَمي وما على ثغرها إلا تباريحي
وما تَيمّمتُ شمساً غير صادقةٍ ولا طرقتُ سماءً غيرَ مفتوح
قصائدي أينما ينتابُني قلقي ومَنْزلي حيثما ألقي مفاتيحي
فأيُّ قوليَ أحْلى عند سيّدَتِي ما قلتُ للنّخلِ أمْ ما قلتُ للشّيح

وواضح من أبيات هذه القصيدة تلك الروح القلقة في ذات الشاعر حتى أصبح القلق سمة أكثر شعره، بل إن القصيدة ذاتها هي تشكيل لذلك القلق، الأنثى هنا / تلك الروح المطمئنة التي يأوي إليها الشاعر، تصبح الملهمة الأكبر للإنسان كتعبير عن جدلية العلاقة الوجودية بين الرجل والمرأة منذ بدء الخليقة، لذا يرتد الشاعر هنا في القصيدة لتلك الروح لتبعث الطمأنينة لروح الشاعر؛ ذلك أن الحياة شراع تمضي به الرياح حيث تشتهي، وقد يذهب العمر ولحظات النور والطمأنينة عن الإنسان في محاولات تأمله / تراويحه في هذا الوجود حتى لتصبح القصيدة تهوي إلى الأعماق بحثاً عن الجوهر، وترتفع التسبيحات إلى السماء بحثاً عن المعنى، إنها الطمأنينة التي تزمّل بها

المرء متجهاً في أعماق روحه نحو تجسيد الطمأنينة الإنسانية المتمثل في مكة / الرمز الديني العربي والتي يتجه المؤمنون بأفئدتهم قبلتها بحثاً عن الخلاص الروحي، وكما أن الليل هو مكمن القلق الإنساني الوجودي منذ الأزل، فإنه هنا يمارس قلقه هذا بتساؤلاته عن بوابة الريح، وبوابة الريح هذه هي التركيب الشعري عن عدم الاستقرار، حيث تنفتح بوابة الحياة على ريح القلق الإنساني حتى يعود الشاعر إلى الأنثى لتصبح هي التي تستوعب كل تقلبات الشاعر وتصبح الحلم الأبدي للذات القلقة في مساءلته في صباحاته، حيث تشعل كل مكامن النفس وتعتصر كل توهجاته في لحظة من لحظات الصدق الإنساني، إذ هي حقيقة الوجود حتى يقرر أن قصيدته حيث القلق في حضوره وحيث اللااستقرار بين لحظات التجذر والشموخ المتمثل لدى الشاعر في النخلة، أو لحظات الهنيهات العطرة النابتة في أعماق هذه الأرض والمتمثل هنا بالشيح، كتلاحم وجودي قلق بين الأرض والسماء والأنثى والرجل والوطن حتى لتكون القصائد في مجملها تنم عن قلق الإنسان وقلق الشعر.

بمثابـة خاتمــــة:

ربما كانت التجربة الشعرية في إحدى حالاتها هي تجلٍ للصورة الوجودية لأزمة الإنسان المعاصر، وبما أن القلق الوجودي للإنسان العربي أفرز الصيغ الشعرية المتعددة كنوع من التعبير الجمالي عن أزمة الذات تجاه الواقع وتموضع الذات على أرض هذا الواقع؛ فإن التجربة الشعرية الحديثة تختزل هذا القلق من خلال لغة شعرية حديثة تكشف عن وعي متجدد للذات على اعتبار أن الشعر يحاول اختزال تجربة وجودية بفعل اللغة الجمالية القصدية ذات الدلالة المجازية المولّدة، والتي هي في جانب من جوانبها تعبير عن الجدلية بين الذات والواقع، أو قلق الفرد تجاه العالم، أو هي بالأحرى محاولة الإنسان إيجاد صيغته الذاتية كتعبير عن وجود الذات في عالم متماوج بالعديد من المعاني المتداخلة، بوصف الإنسان سياقاً كلياً يستولد الجمال ضرورة من

محاولاته التأسيس لإنسانيته، وهذا ما يجعل الشعر كونه من أرقى أنواع الفعل الجمالي للغة الواعية بذاتها، كشفاً عن ماهية الإنسان.

وفي هذا السياق جاءت التجربة الشعرية السعودية الحديثة، من خلال أبرز نماذجها وهو الشاعر محمد الثبيتي، لتكشف عن قلق الإنسان السعودي تجاه عصره وواقعه، وهي تجربة فريدة من نوعها، كونها أخذت أبعاداً فكرية وجمالية عميقة ومثيرة في الوقت نفسه، كما أنها تكشف عن تحولات في الوعي الجمالي لدى الشاعر، ولدى واقعه، ومدى اتساقية هذا الوعي في السياق الثقافي المحلي عموماً؛ خصوصاً وأن تجربة الثبيتي إذا ما أخذت بكليتها الشعرية تكاد أن تكشف عن تغلغل القلق الوجودي من خلال القلق الشعري.

الهوامش

(1) ستروس: كلود ليفي. نقلاً عن محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي (الدفاتر الفلسفية)، الجزء 2، الطبيعة والثقافة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة 2005م، ص 62، بتصرف طفيف.

(2) الروبي: د. ألفت كمال: (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد)، التنوير للطباعة والنشر، بيروت 105.

(3) مصدر سابق، ص 107–111.

(4) المعري: الشاعر أبو العلاء: (ديوان لزوم ما لا يلزم)، رواية الإمام التبريزي، تحقيق: د. وحيد كبابة وحسن حمد، دار الكتاب العربي، 2004، الجزء الأول، ص 76–77.

(5) الحنصالي: سعيد: (الاستعارات والشعر العربي الحديث)، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، المغرب، ص 23.

(6) جهاد. د. هلال: (جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت 2007م، ص 89.

(67) الجابري: د. محمد عابد الجابري: (تكوين العقل العربي)، نقد العقل العربي 1، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثامنة، بيروت 2002، ص 75.

(8) الغذامي: عبدالله محمد: (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000، ص 286.

(9) الجيوسي: د. سلمى الخضراء: (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث)، ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 2007م، ص 708.

(10) مصدر سابق، ص 710–711.

(11) يمكن الرجوع في ظاهرة الحزن في الشعر العربي الحديث إلى: د. عز الدين إسماعيل: (الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار عودة، بيروت، طبعة 2007م، ص 350–372.

(12) بنيس: محمد: (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته)، دار توبقال للنشر نقلاً عن سعيد الحنصالي: (الاستعارات والشعر العربي الحديث)، مصدر سابق، ص 18.

(13) الثبيتي: محمد: (ديوان محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة)، ديوان: (عاشقة الزمن الوردي)، نادي حائل الأدبي ومؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 2009م، ص 243.

(14) مصدر سابق، ص 251.

(15) مصدر سابق: ديوان (موقف الرمال)، ص 9.

(16) جهاد: د. هلال: (جماليات الشعر العربي)، مصدر سابق، ص 63.

(17) الثبيتي: محمد: (ديوان محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة)، مصدر سابق، ص 11.

(18) قولدمان: لوسيان: (التشيؤ)، نقلاً عن: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي: (الحداثة الفلسفية: نصوص مختارة) الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى، 2009م، بيروت، ص 134.

(19) الثبيتي: محمد: (الأعمال الكاملة)، مصدر سابق ديوان: (بقايا أغنيات)، ص 203.

(20) مصدر سابق، ديوان (عاشقة الزمن الوردي)، ص 253.

(21) مصدر سابق، ديوان (بوابة الريح)، ص 297.

(22) مصدر سابق، ص 299.



احتشاد السيرة الشعرية في قصيدة الشاعر محمد الثبيتي بين استوائين

محمد العباس

كل ذات شاعرة تقع – إرادياً أو بدون قصد – بين استحقاقين. بين ما يمكن أن تمتصه تلك الذات من الوجود، وما ينبغي أن تستدعيه من أعماقها، لتعبر عنه في نص بذاتية خالصة. أي بين تفرُّد ذاتي وبين عقلانية أو انضباط موضوعي، بمعنى الوصول إلى ما بات يُعرف كمعادلة فنية بالعقل الشعري، وهذا هو مكمن التعبير الجمالي الذي يلاحظ في تجربة الشاعر محمد الثبيتي، حيث تبدو ذاتيته الساطية هي الأس الذي تقوم عليه شاعريته، رغم ما يبديه في الآن نفسه من محاولات لتقديم صورة موضوعية عريضة تعكس وعيه المباشر بالعالم، من خلال معمل لغوي رومنطيقي النزعة، تتبدى فيه أقصى طاقات (أناه) وهي تحاول بلا انقطاع تفسير الحياة.

بهذا المعنى يمكن تفسير تململه التعبيري الدائم كاقتراح ملح من أجل شعر جديد، لا يعلن بموجبه القطيعة التامة مع لحظته الشعرية وأسلافه، وبالضرورة لا يتطابق مع مجايليه، ولا يتشبه بهم إلا من حيث شكل انتمائه للظاهرة الأدبية السائدة، كما بدا ذلك الانتحاء جلياً ومغايراً في قصيدته (موقف الرمال موقف الجناس) المستمدة مما قبلها من قصائده، على أكثر من مستوى، والتي تشكل

قمة هرم اشتغالاته النصية، لدرجة أنها تبدو بمثابة اختصار لسيرته الشعرية، حيث يفصح سياقها الفني عن شاعر بمقدوره أن يصهر الوجود بحرقة اللغة داخل أناه، لمقاربة حداثة شعرية كانت ضالة المشهد برمته، وليست مجرد نزوة فردية تخصه.

منذ أول خطفة شعرية، وهو يتطلع بشيء من الحسرة الأدبية لاجتراح نصه المستحيل، بحثاً عن معادلة لغوية حياتية كفيلة بإنتاج قصيدة تشبه لوعة استيلادها فكرة تذوق ما علق من (شهد على حد موس)، ولمعرفة الكيفية التي ارتقى بها (سيد البيد) إلى هذا المرقى الشعري العنيد، لابد من مؤاخاته فنياً في المعراج الذي سلكه للوصول إلى مبتغاه، حيث أبدى في ديوانه الأول (عاشقة الزمن الوردي) اعتذاره الصريح لما تضمنه من قصائد عمودية، وكأنه يحاول أن يواري عورة نص أدبي يجدر التبرؤ منه، أو عدم تكرار إتيانه، بمعنى أنه قد قرر التوبة عنه، حيث راود نفسه علناً بنسف ذلك النموذج البائد شكلاً ومضموناً، والخروج القصدي والواعي من نسق تعبيري مغلق، إلى خطاب شعري مفتوح.

يُستشف ذلك القرار الفني من المقدمة التي استهل بها ديوانه الأول ليكاشف القارئ وذاته في آن بطبيعة إحساسه، ورغبته للفرار من ضيق ذلك السجن اللغوي إلى وساعات تعبيرية أرحب، يمكن من خلالها تنصيص هواجسه بمعزل عن الاضطرارات الشكلية القامعة لشعريته، كما تتضح نواياه في عباراته التي لا تقبل التأويل (تعمدت في بعض القصائد، المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يرتكز على منح التفعيلة قدراً أكبر من الحرية لتمتد وتنحسر حسب ما تمليه الحالة الشعرية. ولتتمكن من احتضان التجربة الإنسانية وبلورتها. وأنا في هذا لم آت بجديد فالشعر الحر أصبح واقعاً عملاً وعلامة بارزة في شعرنا العربي، بل إنه الينبوع الأعذب والتيار الأقوى على مواكبة واقعنا الحضاري وحياتنا المعاصرة).

وبقدر ما أكدت تلك الشهادة المتأتية من خارج النص على ضيقه، أو عدم رضاه التام عن الشكل الشعري القديم، ووقوعه تحت وطأة هاجس فني مؤرق، حملت ما يكفي من الإشارات على إعادة تموضعه من الوجهة الجمالية على حافة ما يُعرف نقدياً بقلق التجاوز، أي تجاوز نفسه ومنجز غيره من الشعراء، حيث يتأكد هذا القلق الفني أيضاً داخل النص، والذي يمكن التقاط علاماته في أكثر من مفصل، كما في قصيدة (هوامش حذرة على أوراق الخليل) التي تتم عباراتها الخطابية الصريحة، وحتى لاشعورها، عن خوف وتردد، وعن نية أكيدة بمغادرة أطلال القصيدة القديمة وتحطيم ما تبقى من تمثلاتها الشكلية والمضمونية (أيرضى الشعر أن يبقى أسيراً.. تعذبه محاصرة الخليل).

بما يشبه النداء الاستفساري لسلالة الشعراء يصرخ (أفيقوا أيها الشعراء)، ويكرر باسترسال غاضب، وكأنه لا يريد التوقف (مللنا الشعر أغنية معادة.. مللنا الشعر قيداً من حديد.. مللنا.. مللنا...) وبعد فاصل من تردد وتسمية مواطن الإملال في النسق الشعري القديم، ينطلق في هبّة بيانية عالية النبرة، مطالباً بشعر يقترب من الحياة حد التماهي معها، ومنادياً بشعر وقوده الخبرة المتراكمة وحرفة التجربة، حي يستنهض الشعراء ويحرضهم على عدم الاكتفاء بلعبة التجنيح اللغوي، والتحليق بأجنحة الاستيهامات والأخيلة (نريد الشعر أن ينزل إلينا.. يخاطبنا.. يحلق في سمانا)، مؤكداً بمجازية هازئة على ضرورة هبوط بنات الشعر من عليائهن وأوهامهن إلى الواقع، لينبثق الشعر من العيادات والفنادق والمقاهي، الأمر الذي يعني تبنيه لشعرية الواقع، واندفاعه السافر للتعبير عن اليومي.

لم تكن مجموعته الأولى إذاً، سوى محاولة للتخفف من مزاج وطقس ونصوص البدايات، حيث أحدث قطيعته من الشعر القائم على الرثائية والمناسباتية والغنائية الساذجة في وقت مبكر، بل صار يطالب بالنص المتجاوز

كمعادل للمعاش بحيث يكون الشعر فصلاً من كتاب الحياة، احتجاجاً على ضيق أدائيات الشعر التقليدي واكسسواراته، الأمر الذي يفسر بمنتهى الوضوح كيف خلت مجموعته الثانية (تهجيت حلماً تهجيت وهماً) من أي نص عمودي، حيث استبدل موضوعاته القديمة، وصار مستوى الصوغ عنده يعتمد تفعيلة خفيفة ورشيقة، كما بدا أيضاً ينحى لوساعات إيقاعية أرحب ضمن ما كان يُعرف حينها بالشعر الحر.

والأهم أنه عند ذلك المنعطف عمّق رؤيته الشعرية، وتعمد إلباس لغته بأردية الخيال، وبدأ بالطرق التجريبي المتواصل على مفردة (المعنى)، بما تختزنه تلك التعويذة اللغوية المغوية جمالياً من حمولات ودلالات، إذ تشير انتحاءاته إلى رغبة أكيدة لاجتراح شعرية تقوم على التأمل، بعد أن كان مستغرقاً في الغناء، وسادراً في الحس الرومانطيقي، كما بدت إشارات تمرده واضحة في قصيدة (مسافرة) التي تعتبر انعطافة مفصلية في هذا الشأن، حيث كان يصرخ فيها بتأفف جمالي (فأنا هنا، شطر بلا معنى.. وقافية لجوج).

وهكذا صار خطابه الشعري يتحرك باتجاه تفعيلة منفتحة، متخلياً عن صرامة الوزن والقافية، إلى أن بلغ أقصى درجات تألقه وخصوصيته التعبيرية في ديوانه (التضاريس) الذي شكل حينها علامة شعرية لافتة بالنسبة لجيل الثمانينيات، ومازال إلى اليوم يحتفظ برونقه، وقدرته على الصمود أمام أكبر ناقد وهو الزمن، كما يفصح عن ذلك التحول الهام الخط البياني لمنجزه الشعري، حيث توجّه بديوان (موقف الرمال) الذي بدت فيه علامات واضحة لرومانطيقية صوفية، تُبقي على لذاذات الغنائية مع جرعات حذرة من الفكرنة. كما غدت حساسيته الجمالية عند ذلك المنعطق قائمة على تفتيت المضامين، وتحلُّل الموضوعية، مقابل صمود الذات المتفلسفة، واتساع حيز حضورها، حيث وجدت ذاته القلقة في النص مكاناً يحقق لها رؤيتها لنفسها، بمعنى أنه اقترب من تحقيق صيغة أكثر حداثة للغنائية التي لم تفارق شعريته

أصلاً، وبالتالي استطاع أن يمد قامته الشعرية خارج ذلك النسق المغلق، وبدون حاجة، أو ربما قدرة للانقلاب الكلي عليه.

طوال كل تلك السيرة الشعرية كان هذا البدوي يغترف مفرداته وتصويراته من معجم صحراوي النبع والسمات، يسويها قصائد، ويبثها ضمن ما يسميه (أنغام من الصحراء) حيث اتكأ بصورة خاصة على مفردة (الرمل) التي لم تفارقه منذ أول قصيدة، حتى صارت الركن الأهم في آخر نص، فهي مفتاح شعريته. وبقدر ما كان يتعاطاها من الوجهة اللفظية، كمفردة أصيلة قابلة للاستزراع في آثاره الشعرية، إذ يكثر من الطرق عليها ليؤكد على انسجامه من ظاهرة لغوية، كان يتعامل معها بالمقابل كـ (ثيمة) حيث صار يستحضرها وينوِّع عليها في صورة رمز، كما يتضح ذلك التوجه عند مقاربتها وفق مقتضيات النقد الثيمي، فقد كان يجمعها أحياناً ويفردها تارة أخرى، الأمر الذي يفسر انبساطها برقة حسية على مجمل نصوصه، واختراقها العمودي لمجمل منجزه كعنصر لغوي، وكركيزة موضوعية لا غنى عنها في كل تحولاته القولية.

وببعض التأن في تفتيش ما سماه (بقايا من أوراق بدوي) يمكن رصد البذرة الشعرية الأولى لمفردة (الرمل) واكتشاف بدايات تغنّيه بها، منذ أن كانت مجرد ذرات ناعمة طافية على سطح نصه بلا ريزومات تجذيرية، إذ بدت في حينها كمفردة تزيينية مذرورة بلا دلالات ساطية على النص، ولا علامات ملامسة لأديم روحه، حيث كان يتفنن في ترديدها كعنصر لغوي ضمن احتفائه بالمخيال السحري للصحراء، إلى أن صارت تنغرس شيئاً فشيئاً في أعماق قصائده، وتترسب كحمولات في قاع بُناها الغائرة، بعد أن حشّدها بدلالات المعنى.

ويمكن التأريخ لأول استظهاراتها في ديوان (عاشقة الزمن الوردي 1400هـ) إذ لم تكن حينها سوى مفردة تعكس منسوب إحساسه المرهف

برومانطيقية الوجود، كما يفصح عن ذلك الشعور الفطري عباراته المتأتية من ذات حالمة (حين وجدتك ذات مساء.. على شاطئ الرمل.. حث تشب الثواني. ويفترس الوعد كل الأساطير.. والأغنيات الحزينة)، أو كما يتأكد هذا التوظيف البدائي لخام الرمل – كمفردة وكعنصر من الطبيعة – على نفس الوتيرة بعبارات أفقية، وكلمات اعتيادية لا انزياحات تصويرية فيها (على شاطئ الرمل.. مازال صوتك.. يسهر في شرفات القمر.. ومازال صوتك.. ينقش في الماء: يا شاطئ الرمل.. لن تتلاشى هموم الفجر).

هكذا استمر في التحديق ببرّانية بصره، لا بجوانية بصيرته ناحية ما يسميه (أكوام الرمال) وذلك في قصيدة (الوهم)، مماهياً بين ما يستشعره من الأثر البصري للرمال وتضاريس وجهه الصحراوي، مع استدعاء شحنات واهية من الانفعال الذاتي، لا تكاد تؤثر في بنية نصوصه وسياقاتها، كما أبان عن ذلك الشعور في قصيدة (أسميك فاتحة الغيث أم هاجس الصحو) برفع منسوب الوعي والإحساس بها، ثم توظيفها الشعري، بمخاطبة من سماها (قارئة الرمل.. عرّافة العشق) وكأنه قد بدأ حينها بالانتباه إلى ما يمكن أن تحدثه أي مفردة مهما كانت هامشية عند مجاورتها لمفردة الرمل، سواء كانت على درجة الانسجام مع سماتها اللغوية أو مفارقة لها.

لكن (ثيمة/ مفردة) الرمل لم تتبلور بشكلها الجمالي الساطي كمعنى، إلا في قصيدة (أقوال: الرمال ورأس النعامة – جمالى الآخرة 1403هـ) حين صرخ بمنتهى الاستبشار وكأنه وجد لُقياه الشعرية، أو كاد يقبض عليها (اسكبي في يدي لغة الرمل)، ليعمق هذا الوعي فيما بعد بفكرة تحويل (الرمل) الذي يطمر كل قصائده إلى (معنى) في ديوانه (التضاريس 1984–1986م) تحديداً، حيث استهله في (ترتيله البدء) بعبارة جازمة، أشبه ما تكون بالفتح الشعري (جئت عرافاً لهذا الرمل) مستعيداً حقه في اللعب بالرمل لغة وموضوعاً ومعنى، مع ملاحظة حالة التماس التي أحدثها مع المزاج الرامبوي، من خلال

مفردة (العرّاف) الموحية بالشطح واللاتماسك وحتى الوسواس المرضي، ليتوج كل تلك السيرة في ديوان (موقف الرمال) وبالتحليل في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) التي يبدو فيها حس المقابلة السيمترية على درجة من الوضوح بين المكونين اللغوي والطبيعي، كما يتوضح انحيازه الجارف للمعنى بالاستدعاء الضمني للنفري بقوله (ضمَّني، ثم أوقفني في الرمال.. ودعاني: بميم وحاء، وميم ودال).

وعند الإصغاء، بالمعنى النقدي، لما أنشده من (فواصل من لحن بدوي قديم) يتبين أن بين الاستحقاقين، أي بين أول نص رومانطيقي غنائي وآخر شطحة نقدية تأملية لذاته الذاتية في المعنى، يتضح أنه قد آثر الكتابة بالرمل، حيث جعل هذا البدوي الذي (حبَّته الرمال) من تلك الذرات الغنية بالدلالات لغته، كما اختصر بمنتهى الوضوح والجزم ذلك الانحياز بصورته الشعرية المعبِّرة (وأحرف الرمل تجري بين خطواتي)، ومنذها أعطى للرمل لوناً (الرمال السُّمر)، ووهبه أحاسيس بشرية (حمى الرمال)، وعادل تشكلاته باحتمالات الماء (جاء محمولاً على موج الرمال)، ثم أنسنّه (وإن الرمال لها أوردة)، وأسبغ عليه نعومة وصفاء الأنثى (وأحيل الرمل فجراً أمرداً)، وجس به دورة الأفلاك (أمازلت تتلو فصول الرمال). وأحاله مرآة لليأس (تستسقي الرمال).

ويبدو أن الثبيتي (الذي عتَّقته رمال الجزيرة) قد وجد في الرمل معنى قابلاً للتفجير والتنويع عليه بلا حدود، إذ تخيّل الرمل فرساً يمتطيه بمخياله الجامح ككائن تجريدي في صحراء اللغة (أمتطي صهوة الرمل)، وتصوره كائناً مفزوعاً (ذعر الرمال)، أو معادلاً لمرض الطبيعة (صديد الرمال). وهنا مكمن السر في خفوت كلماته وترقُّقها لمجرد أن يتذكر أحبته الذين كتبوا سيرة عبورهم به وعليه حين (مرُّوا خفافاً على الرمل)، كلما تأمل ما لا يُرى من آثارهم بشوق ذائب (تلك مآثرهم في الرمال). وهكذا صار مهووساً برؤية كنز الذكريات المدفونة من وراء غبش ذراته وللرمل ذاكرة من ضباب، متغزلاً

بما عاشه من غوايات الرمال. ورافضاً أن يتأمل محبوبته عروس الرمال الجميلة إلا في كنفه وفوق الرمال تموج ضفائرك الساحلية مجدولة، ورافضاً أن ينغسل من آثاره لئلا يفقد براءة بداوته فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي).

ورغم كون (الرمل) هو نقطة ارتكاز القصيدة، والثيمة التي يتم فيها وبموجبها تبئير النص، إلا أنها لم تكن المفردة الوحيدة الحاضرة باستمرار، فقد كان قاموسه يكتظ بعناصر المكون الطبيعي المتفاعلة مع خزين شعوري عميق من الاختلاجات والعواطف والتساؤلات الحادة المتولدة عن قلق ذاته المتأرجحة بين الأفكار والأحاسيس، حيث المصفوفات المادية المترامية كالنخل، والبحر، والصباح، والخيل، والليل، والنساء، والريح، والماء، والثرى، والمدينة، والدم، والنار، والمطر والقوافل، والضحى، والتراب، والسحاب، والأرض، والشمس، والنهر، والبدوي، والطفل، والطلع، والبدر، وريح الشمال التي تتردد أصداءها بكثرة في نصوصه منذ أول دواوينه، وما يقابل كل تلك المفردات التمثيلية للواقع من كلمات كثيفة الدلالات، وعلى صلة مباشرة ومتينة بالمعنى كالنشيد، والسؤال، والأغنية، والكؤوس، والقرين، والموت، والوطن، والزمن، والخمر، والربابة، والفاتحة، والأسماء.

وبالتأكيد لم تقتصر العلاقة بين المفردات على التجاور الحيادي، و لم تبق على ثباتها بل تطورت بتطور العلاقات داخل النص، حيث صارت (الأرض) فيما بعد تأخذ شكل ومفهوم الوطن، حيث شب (الطفل) المأخوذ بغبطة البدايات ليجهر بتعقيدات (السؤال)، وحيث انفصم (البدوي) المفتون ببراءة وسحرية الفضاء الصحراوي على حافة (القرين) لمعترك مع هواجسه الداخلية. وهكذا أصيبت كل مفردات الغناء والتبتل بالمكان الفطري، بشطحات المعنى، وسطوة الأفكار المتأتية من مثاقفة مدارات حياتية أوسع، بل إن مفردات البداوة تمدينت أو أزيح بعضها لصالح مفردات مغايرة حيث تراجعت (الربابة) مثلاً

وانبثقت مفردة (الناي) وصارت (النخلة) التي كان ما عداها مجرد شجر هزيل، عرضة لتوحش (المدينة) أو أمثولة رثائية يعني موتها فناء ذاته هو وهكذا.

وللوصول إلى عتبة نصه الجديد، لابد من تأمل ذاته المونولوجية، المدموغة بسطوة الرومانطيقية، لمعرفة المسافة التي قطعها ليغادر تلك الدائرة المسيّجة باللغة الحالمة، أي تأمل روح ونبرة ذلك البدوي الذي يمارس بلا هوادة نحت الصور الشعرية كفكرة الإجاش (باللحن اللذيذ)، الذي لا يمل من العودة للماضي مشرعاً صباه (للغناء المعطر.. أو للبكاء الفصيح). وحين يترقب امرأة تقف بين (الزلال وبين الزبد)، أي تلك التي يدلّلها دائماً ويخاطبها بسيدته التي (ترتدي النرجس الجبلي)، التي يضبط مواقيت رومانطيقيته على مواعداتها حيث (ينتهي ليلها عند بوابة الصحو)، ليقرأ بمنتهى الأسى (مدامعها صفحة.. صفحة). مقهوراً من (وتر يتلظى) يقف حائلاً بينهما.. وهو في حالة من الترقب لكي (يهطل الضوء)، متأملاً (انسكاب الدلال)، مصغياً لزغاريد و(بوح العناقيد). وهو يحاول نخلة ثملة (طوقت بجدائلها الماء والشمس، باحت بأسرار قامتها للهواء)، مغمساً راحتيه في (نهر من رحيق)، وقد توضأ (في غيمة خرجت من غدائر ليلى)، تحت بصيص ضوء خافت لما يُعتقد أنه (قمر من زجاج).

بعد كل تلك المتوالية من التصويرات الرومانطيقية يمكن قياس منسوب التحول الحاسم في قصيدته، واختبار طاقته في التحرر من النسق القديم، أو مدى الانزياح الذي حققه للانفلات من سطوة الغناء لمجرد الغناء، إلى غناء جوهره المعنى، فلأول مرة، أي في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) يرى نفسه من خلال ذات عرفانية خارجية، ولا يرفع صوته بالإنشاد مباشرة، مع محافظته على أداء فروض التبتل والتغني بالأرض، والإفصاح عن تمسكه ببعض شعائرية أدائه القولي. كما يلاحظ ميله الواضح إلى التسكين في مستهل القصيدة ونهايات المقاطع، لتخفيف ضجيج أجراس القافية، بما تحمله تلك

النزعة التسكينية من دلالة لافتة للكف عن الغناء، وفرط القول الشعري، أو تحريره من اشتراطات الوزن.

كذلك يمكن الانتباه إلى ما مارسه من لعب حر ومكشوف النوايا على (الرؤيا)، بما هي مفردة عرفانية مؤلبة، وذلك من خلال عبارات ذات وقع صوفي، حيث أراد التجريب على ما يبدو بتشكيل نص يقوم على مراكبة طيات عباراتية، وتضمين المرئي في اللامرئي (أني أحدّق في المدينة كي أراك.. فلا أراك.. إلا شميماً من أراك) على اعتبار أن الرؤية تتأتى في مثل هذه الحالات على وقع الكلام، وكأنه يحاول إنهاض مشهد يقوم على الرؤيا، ضمن ما يعرف فنياً بنصوص الرؤى، بالإضافة أيضاً إلى إحساسه العميق بأهمية الذهاب إلى المعنى (أمضي إلى المعنى.. وأمتص الرحيق من الحريق). وإصراره الواضح على تكرار هذا الفرض التعبيري جملة إثر جملة (أمضي إلى المعنى، وبين أصابعي تتعانق الطرقات والأوقات).

في هذه القصيدة التي تحتوي كل قاموسه القديم، وتمثل آخر تجلياته التعبيرية، يبدو الوجود مأسوراً بسطوة لغة رهيفة ودالة، وبرومانطيقية صوفية واضحة، حيث يبقى على صلابة (ميم وحاء وميم ودال) مقابل المكوّن الطبيعي ممثلاً في النخل ليمارس تكراراً من نوع آخر (أنت والنخل فرعان.. أنت والنخل صنوان.. أنت والنخل طفلان.. أنت والنخل سيان) انتصاراً للكائن الأيكولوجي، أو إظهاراً له، وهو يراوح بين استوائين، على اعتبار أن المسافة بين النخلة وأناه ملغاة بواسطة اللغة الشعرية، وتأكيداً على بقائه بين ذات الاستحقاقين. بين ما أمكن امتصاصه من سحرية الوجود، وما حاولته ذاته للحضور والاستحواذ على (النص/ الحياة).

يتأكد هذا التضاد الدرامي الخلاق منذ أول لقطة في النص، أي في عنوانه المراوي، الذي يشير إلى استواء المتناقضات داخل شكل شعري عنيد، وعلى درجة من الثبات التكويني، حيث تقف اللغة بكل ممكناتها مقابل

الطبيعة بكامل تبرجها الحسي والمعنوي، وحيث لا يتنازل النص عن بقايا غنائية تستوطن عصبه، رغم ما يبدو عليه من شكل حداثي مفتعل. وداخل هذا التناقض يكمن جوهر النص، حيث يتم تطويع الغنائية بلغة متروية أشبه ما تكون بأدائيات قصيدة النثر التي تمنح الثبيتي كشاعر فرصة التماس العقلاني مع العالم، وتخفف نصه من حس الهيام، عندما يقف حائراً بين (شطر وسطر) وهنا تتولد الدهشة الشعرية، أي من محاولة طمر الغنائية التي يُنظر إليها كوصمة معيبة، ومحيلة إلى نفس شعرية زائفة، في تلابيب ذات متأملة، وواعية بلحظتها، تقيم في اللغة. وكأنه بهذا التموضع الجديد والملتبس يجرب تقويض ألعوبة تعبيرية بائدة، وابتناء جسره الشخصي الخاص نحو الحداثة الشعرية، بدون الانقياد لمليات الشكل الشعري الغالب.

عند هذا المكمن الذي قاربه بمزاجه الشخصي يمكن اختبار وتعريف اللامقروء من حداثة المشهد الشعري، ليس من منطلق الرصد التاريخي وحسب، بل وفق تماس فني مع المبرر الجمالي لغنائيته، التي تبدو على درجة من الالتصاق العضوي بذاته الشاعرة، والمتحولة بكل عنادها وأصالة مكونها الفني عبر اللغة إلى ذات مضاعفة تعي طبيعة التجابه الجمالي مع الواقع، والتعبير عن صيرورته، بما هو – أي الواقع – عملية تاريخية، الأمر الذي يعني أن الثبيتي بصفته شاعراً أرضياً، لم يتخل عن وعيه العفوي بالعالم، والذي من خلاله أبدى استطاعة تعبيرية لافتة، تتكامل بموجبها تشكيل الصورة الشعرية مع حركية الحياة، كما يتضح ذلك التحوير الفني من طريقته المستحدثة في ابتكار عقل شعري يعكس شكل التفكير اللفظي الذي يعتمده للتعبير عن المعاني، حيث يتجلى أسلوبه في عبارة مثل (تسري الدماء من العروق إلى.. العروق)، والتي يتبين فيها رغبته وقدرته أيضاً على احتواء مادية الحياة بكثافة المجاز، مع الإبقاء على الموضوع الذي يسمح للذات بالحضور والتمدد وعدم الاضمحلال.

ثمة تفسير آخر أيضاً لسر تمسكه بالغنائية، وإعادة إنتاجها وتوظيفها كقيمة فنية، فبالإضافة إلى كون إيقاعاته غريزية أصلاً، يُلاحظ أنه يتعاطاها – أي الغنائية – كمظهر من مظاهر الأدب الشارح لطبيعة التناقض، والتي على إيقاع أجنحتها الخفاقة يمكن التحليق فوق العالم المادي البارد، أو هذا ما تشي به ذاته الرائية تلك، المهجوسة على الدوام بتضمين ذاته داخل الشتات الاجتماعي، وما تخفيه في تلابيبها من نيات صريحة لإعادة الشاعرية إلى عالم مشوش، فقصيدته تتكئ على خطاب الخيال، بذات القدر الذي تبديه من الواقعية لئلا تغادر الواقع، بمعنى أن عدم انحسام نصه هو الذي يبقي على هسيس الغنائية.

بمقتضى هذا الإحساس الغائر بنثرية العالم، يعلن رغبته الحارقة لمصادقته (الشوارع، والرمل، والمزارع، والمدينة، والعزف، والهديل) بمعنى أنه يريد التماس مع اليومي والعرضي، ولكنه لا يستطيع إلا أن يغني تلك الأشياء والوقائع، وكأنه يعلن من خلال هذا النص، وبدون أي مواربة، اعتناقه لفكرة كون الشعر أحد الفنون التشخيصية، وهنا مكمن حداثته حيث تتجلى قناعاته بقدرة الشعر على تمثيل الحياة، وإمكانية تحقيق خطوة ولو مترددة لشخصنة الموجودات، لتعزيز ممكنات الذات الواعية بالصراع، التي تستمد طاقتها من تماسها الجمالي بالحقيقة، وعدم فقدان الإحساس المؤانس والأصيل بالذاتية، إذ لا يفقده توظيفه الدائم للموضوعات انفعالاته وعواطفه الداخلية.

هكذا يزدحم منجزه الشعري إجمالاً بالتعارضات الجمالية، ففيه دعوة عريضة للموضوعية مقابل سطوة واضحة للفردنة. وفيه من التعدد والتنوع ما يناقضه من الخصوصية. تماماً كما يحمل من صلات التعاطف ما يفارقها من هواجس القطيعة، أو هذا ما يبدو عليه شكل اتصاله النفسي والموضوعي مع الأشياء، وكأنه بصدد عرض الوجود كله على شاشة وعيه، من خلال قصيدة استقرائية، معنية في المقام الأول بترديد مآثر لحظته ومكانه، ومنذورة في الوقت

نفسه للإفصاح عن وعيه الذاتي بالعالم، في شقه الدنيوي بالتحديد، فبقدر ما تبدو غنائيته مرتهنة للتجنيح الرومانطيقي، تلتصق ذاته بالأشياء في حالة من العناق الحسي مع الواقع، وكأنه يقدم رؤية شعرية وذاتية طافحة بالرغبات تنتهي في نهاية المطاف إلى كينونة قوامها اللغة، ومنفصمة على ما يبدو ما بين الغريزي والثقافي.

تلك هي طريقته الشعرية المبتكرة للتعبير عن الصيرورة التاريخية، حيث يدفع التضاد الخفي بين ذاته كفرد ومحيطه الاجتماعي إلى أقصاه ليغوص باللغة في طيات تناقض أعمق، استجلاء لذاته أيضاً، حيث يمكن امتصاص هذا الهاجس في تنويعاته اللفظية (أي بحر تجيد.. أي حبر تريد). ولذلك تبدو الطيات اللغوية لقصيدته بمثابة عرض تفصيلي لتناقض غير مرئي، أو هي حالة من التجسيد المدبّر لخيال يداريه بعناية لغوية فائضة بالدل ليغدو محسوساً، ليصبح بمقدوره إعادة صياغة العالم وفق منظور من الذاتية العالية واللامتناهية، وهذه هي إحدى دعامات الشعر الحديث يغض النظر عن طبيعة الشكل الأدبي. أي دمج المبدأ الذاتي في مجرى الشاعرية، وتحقيق جوهر الشعر في موضوع تأملي فريد، تتولد حداثته من التوتر الناشئ بين النثر والشعر، حيث يتصارع ضمنه السردي والدرامي مقابل الغنائي، والذي قرر الثبيتي حسمه بالذهاب إلى وساعات المجرد في خطفة شعرية هي بمثابة العنوان والمآل التعبيري (فمضيت للمعنى).



كتابة المرأة الشعرية
إرادة الكتابة ومواجهة النسق

عالي سرحان القرشي

كان توجه المرأة لكتابة النص الشعري ثم نشره عبر منافذ النشر المتاحة، مثيراً للعديد من الإشكالات، والأسئلة الثقافية، وشكل إزاء ذلك كثيرا من المظاهر الثقافية منها :

الاعتراض على النشر.

وجود المتحمسين لنص المرأة الشعري والمغامرة بنشره .

حدوث نوع من الحوار الصامت حيناً والعلني حيناً آخر بين الفريقين.

النشر خارج المملكة .

النشر بأسماء مستعارة.

ارتداد ذلك على صوت المرأة في نصها الشعري.

ويهدف هذا العمل إلى متابعة ذلك لأنه يمثل ظاهرة في مشهدنا الثقافي من شأن تسليط الضوء عليها تفسير بعض الأسئلة المتعلقة بنص المرأة الشعري، مثل :

غياب الذات الأنثوية في نص المرأة في كثير من نصوص الرائدات.

الحيز الواضح الذي أخذه الانكفاء على الذات.

أسئلة الهوية في نص المرأة في التجربة الشعرية الحديثة.

غياب بعض الرموز والرؤى الشعرية في نص المرأة.

مساحة التشظي الواسعة في هذا النص.

مع نشأة كيان الدولة الحديثة للمملكة العربية السعودية ، كان الاهتمام بتعليم المرأة على الرغم مما كان يعانيه ذلك الأمر من عوائق ، تغلبت عليها حركة الوعي وإرادة التغيير ، فتعلمت المرأة ، وظهر التعبير عن ذاتها وهمومها في إصدارات متعددة ،منها ما كان في شكل الخواطر، والرواية ، والقصة[1] وكان من ذلك الشعر ، الذي قل حضوره في تاريخ المرأة العربية قياسا إلى شعر الرجل.. حيث راودت الفتاة في المملكة العربية السعودية عالمه، ولم تشأ أن تقصر عن الرجل في النشر والكتابة فكتبت بالاسم المستعار حيناً، وبالصريح أحيانا أخرى ، وكان الصدور الشعري الأول باسم مستعار ؛ وكان «عبير الصحراء» لسلطانة السديري الذي صدر عام 1956م ، عن مطبعة الدار الأهلية في بيروت، ثم أعيد طبعه عام 1963م بعنوان «عيناي فداك»، وحين يضحي المبدع باسمه ويكتب تحت ستار الاسم المستعار ، فإن هذا يشعرك بخشية مواجهة المجتمع بالشعر من صوت أنثوي ، وهو الأمر الذي واجهته هذه الشاعرة حيث كانت تنشر باسم مستعار في جريدة عكاظ عام 1960م[2]، وبعد هذا التاريخ المبكر لازمت الأسماء المستعارة كتابة المرأة الشعرية ، فهيا العريني من الشاعرات اللائي عاقرن التجربة الشعرية الجديدة ، وكان أول ظهورها في الثمانينات الميلادية ،تقلبت بين أسماء عدة ، واستقرت فترة طويلة على اسم غيداء المنفى ، على الرغم من تميز تجربتها الشعرية.، ولم تكشف عن اسمها إلا مؤخراً ، وديوان شميم العرار لغادة الصحراء اختلف حول اسم صاحبته ، وحسم الخلاف أخيرا لصالح الأميرة : جواهر بنت سعود بن عبدالعزيز[3].

وكان شعور المرأة بالقلق من ظهور اسمها كاتبة هاجساً لدى المرأة في الشعر وغيره ، وقد عبرت عن هذا ليلى الأحيدب في ندوة نسائية عقدت في التسعينات حين قالت «وقبل سنوات مضت كانت المرأة التي تكتب في الصحف تعتبر خارقة لعباءة المجتمع وخارقة لأعرافه الاجتماعية . .» وأضافت أن «كل كاتبة تلفت الأنظار بكتابتها وتميزها يشكك في هويتها بل قد يقال إنها رجل متخف باسم امرأة واستشهدت على ذلك بردة الفعل على اسم غيداء المنفى ، وتشكيك بعضهم أنها اسم لرجل بنى مجده الشعري على اسم امرأة»(4).

ومع هذا التحفظ الاجتماعي إلا أن هناك شاعرات غامرن بالكتابة الشعرية وأسفرن عن أسمائهن ، ومعاقرتهن التجديد والاختلاف، أمثال ثريا قابل ، مريم البغدادي ، رقية ناظر ، سارة أبو حيمد ، فوزية أبوخالد ، خديجة العمري... ولم تغامر ثريا قابل بإعلان الاسم فقط على ديوانها (الأوزان الباكية) الصادر عام 1963م، بل بكتابته بالشكل الجديد (الشعر الحر)، ويكتب مقدمته محمد حسن عواد الذي عرف بدعوته لاحترام حقوق المرأة ومناصرته لقضاياها ،ولم تكن مغامرة ثريا قابل في هذه الفترة المبكرة في الشكل فحسب بل جاوزت ذلك إلى التمرد على النسق والاستجابة لدواعي التعبير المختلف؛ ففي نص بعنوان «أرق» نجد كتابة امرأة تعلن عن عاطفة الحب، ولهيب الأشواق ، فهي تقول في النص :

وأدنو منه

أستجديه

أتوسل

كأي شريد يتيه بعيد

لا يقرب

فتمضي إليه

أهدابي

بأتعابي

بشوقي إليه

وترجوه فلا يقرب

ومثل وقفة العواد إلى جانب شعر المرأة نجد وقفات أخر ، أمثال فؤاد شاكر الذي وقف إلى جانب ابنته : عزة فؤاد شاكر ، ومحمد حسين زيدان الذي قدم ديوان «شمس لا تغيب» لرقية ناظر ، وعثمان الصالح الذي قدم ديوان «أشرعة الليل» لعزة فؤاد شاكر ، وتجد في مثل هذه المقدمات الاحتفاء بنص المرأة ، وكأن ذلك يشير إلى الطرف المقابل الذي يناوئ هذا الإبداع وهذه الثقافة الأنثوية ، فمحمد حسن عواد يطلق لقب الخنساء على ثريا قابل ، ولذلك جاءه الانتقاد على هذا الرأي، ويلخص ذلك رأي عبد الله مناع الذي قال : «ثريا شاعرة غنائية مجيدة ، لكنها لا تطول قامتها لتكون الخنساء ..لكن العواد على طريقته كان رجلا منحازا إلى المرأة وهذا جزء من مواقفه»[5]، نعم هذا جزء من مواقفه ، ويشير إلى المسافة التي يود أن يمتد بها بثقافة المرأة في مجتمع ذكوري لا يكاد يتقبل كتابة المرأة فضلا عن أن تكون شعرا وفي الحب ،ومحمد حسين زيدان يشير إلى فرحه وطربه بشعر رقية ناظر ، ويقول: «وما لقبها إلا لقبا لأسرة صديقة من الوفاء لها أن تكون رقية ناظر صديقة لكاتب الحرف لا بأسلوب الاحتراف ولا لترح الاغتراف وإنما بثقافة عرفتها بها وعرفتني هي بها أيضا ، تهنئة لك شاعرة راقية أيتها الراقية»[6].

لكن هذا التوجس من نص المرأة الشعري، سرعان ما خفت ، والانتصار لها ولإبداعها أصبح قضية وعي، وضرورة انفتاح على اشتغالات المرأة وكتاباتها فحضرت المرأة في الصحافة، ورأست الأقسام بل إدارة التحرير ورئاسته أحياناً، وخصصت لها الأعمدة ، وتنافست الصفحات الثقافية على

نشر إبداعها، وأقيمت لها الأمسيات، مع إن تتبع تاريخ الأمسيات للمرأة يظل يشي بالتوجس من إبداعها ، حيث كان الجدل يقوم بعد كل أمسية من الأماسي الأولى التي كانت تشارك فيها المرأة ، ويصل الأمر أحيانا إلى قرارات بمنع ذلك(7)، لكن إبداع المرأة الشعري حضر ؛ فصدرت الدواوين الشعرية، واستضيفت الشاعرات أيضا خارج الوطن، في دول الخليج ، وسوريا ، ومصر، وتونس، والمغرب ، واليمن.. وقد تسارع الإنتاج الشعري للمرأة في العقدين الماضيين ؛ فإذا كان خالد اليوسف لم يجاوز في بيبلوجرافيا عن الإبداع النسائي أعدها عام 1415هـ الدواوين الشعرية عن 18 ديواناً(8)، فقد جاءت الوهيبي بعد ذلك لتصل بالدواوين إلى 79 ديواناً(9) مع إن فواز اللعبون الذي تزامن إنهاء أطروحته للدكتواره مع إصدار الوهيبي قصر الدواوين على 30 ديواناً واسماً ما عده بالمعتمد منها فنيا وزمنيا وفي المقدمة يسم ما عده بالجيد، ولم يوضح المقاييس التي اعتمدها إلا بهذا التحديد العام(10) ثم جاءت سارة الأزوري ، عام 1431هـ، 2010م لتصل بالشاعرات اللائي أصدرن دواوين إلى 76 شاعرة ، والدواوين إلى 122 ديواناً(11).

جاءت المرأة إلى عالم الشعر فألفته في مستوى جديد من الإبداع والتلقي، ألفته لم يعد محتفيا بالغنائية ، بقدر احتفائه بالهم الإنساني والذاتي الذي يصوغ الرؤيا، النابعة من الذات، أو المنصهرة بتفكير الذات وقلقها وأسئلتها ، ولهذا وجدت المرأة ان ليس همها أن تكون شاعرة فحسب ؛ بل تفجر فيها إحساس الشاعرة التي تكتب رؤيتها، ومن هنا تماهى نص المرأة الشعري مع حركة الحداثة التي واجهت النسق ؛ فأصبح نص المرأة الشعري يواجه أولا النسق الذي لا يتقبل نص المرأة في عموم نظرته، ويواجه ثانيا النسق الذي يهاجم كل تغير وتجديد إبداعي، لكن ذلك النص لم ينكفئ على نفسه ، حمل رؤيته وجلد المدى وهو يراود الكشف والاستبصار ؛ فاستبطن التاريخ الإنساني، وشكل رموزه التاريخية تشكيلا جديداً، وراود سدف المدى ، فشكل سدفته التي تضيء ، ورؤاه التي تبحر نحو كشف المجهول،

ولهذا حرجت المرأة في إبداعها الشعري عن الخطاب التقليدي، وعن الذاكرة القديمة للمرأة، التي إن استبصرت بها فإن ذلك لم يكن إلا لتجلية رؤية جديدة، واستعصام بتاريخ مضيء يكشف سدف الحاضر، ومن هنا فإنا لانتفق مع رأي الدكتور الشنطي الذي يرى أن الشاعرة المبدعة ظلت في خطابها الإبداعي رهينة الذاكرة القديمة للمرأة(12). ولعلنا بهذا نتفق مع النظرة التي ترى أن المرأة في السعودية مارست ما يسمى بـ (حرق المراحل)، حيث انتقلت مباشرة إلى الأشكال الحداثية دون المرور بمراحل انتقالية(13)، نتفق معها في ذلك حين ننظر إلى شعر الأسماء التي راودت الحداثة مثل: فوزية أبو خالد، هيا العريني (غيداء المنفى)، خديجة العمري، أشجان هندي، لطيفة قاري، لكن أسماء أخرى مثل سلطانة السديري، رقية ناظر، مريم بغدادي تجد للقصيدة التقليدية شكلا وأغراضا حضورا لديهن، وأسماء أخرى من الأسماء التي تبنت الرؤية الحداثية بشكل واضح مثل ثريا العريض تجد في شعرها تجارب تقليدية وفاطمة القرني تراوح بين هذا وذاك، واعتدال ذكرالله على الرغم من مواكبتها النص الحديث وتجاربه إلا أن تجاربها لازالت في الإطار التقليدي.

كان حضور المرأة الشاعرة في نصها الشعري لافتا، جربت فيه الأشكال الجديدة من شكل التفعيلة، وقصيدة النثر، وشكلت فيه رموزها، وصنعت فيه قلقها وحيرتها، وأحياناً احتجاجها الصارخ وصوتها المتمرد الظاهر، وقد صنع كل ذلك نمطا من التجربة الشعرية مختلفاً صاولته المرأة وأنبتته وسط احتجاج النسق وسلطته.

تجليات النسق في نص المرأة الشعري:

وجدت المرأة ذاتها في قدرة على التعبير والبوح، وفي حاجة إلى ذلك فوجدت أمامها إرثاً يحتضن شكلاً محدداً للنص الشعري، وقوانين تسلك، وأغراضاً يروم الشعراء التعبير عنها فيه، فكان من الطبيعي أن يشكل ذلك النسق

هاجسا لها إما بالتفاعل معه، والنسج على منواله ، وإما مناوأته والخروج عليه ، وحينئذ تقع في مواجهة النسق الذي نعرفه هنا بأنه : مجموعة المرعيات والاشتراطات التي يعد الخروج عليها إخلالا يحدث المواجهة والضجر .

كانت الدواوين الأولى في إصدارات المرأة الشعرية يغلب عليها التقيد بالشكل الشعري العمودي ، ذلك الشكل الذي يسمه النسق بالتراثي ، وأحياناً يسمه الدارسون بالتقليدي ، ومنهم من يسمه بالشكل العمودي على اعتبار ما فيه من تمسك بعمود الشعر، وربما جاءت هذه التسمية من الإرث التاريخي المتحدر من قضية عمود الشعر ، التي أحدثت جدلاً في النقد العربي القديم بين مستمسك به ومقيد به الشعراء ، وبين ناظر الى ما يخرج عنه بالتقدير ومواكبة سنة التجدد والتحديث، ولم يكن المنظور في هذه القضية مقتصرا على الشكل الشعري في الوزن والقافية ، بل كان يراعي نسقا عاما له شروطه في اللفظ والمعنى، ومقتضيات الاستعارة والتشبيه ، والغرض الشعري ، وقد أشار إلى هذا المرزوقي الذي نظر في الشعر العربي وخلص إلى أن العرب كانوا «يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت الأمثال ، وشوارد الأبيات – والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما ـ فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار»(14).

ومع إن المرزوقي لا يجعل مراعاة الوزن والقافية جائرة على التجربة الشعرية كما هو واضح من كلامه إلا إن سريان ذلك اتخذ نسقية في الثقافة العربية ،ولذلك كانت المرأة في اصداراتها وتجاربها الأولى مستجيبة لهذا النسق ، فتجد الشعر يسير على نسق القصيدة العربية القديمة في ذلك ، وتجد أغراضه ، وصوره ولغته تسير في النسق ذاته حتى إنك أحياناً لو حذفت اسم

الشاعرة ، لظننت أن هذا النص لشاعر يفصل بيننا وبينه مئات السنين ، فلو قرانا هذه الأبيات(15):

شهدت لنا الأيام خير فصولها وبها شهدنا روعة الغدران
ولكم حوانا الفجر في أحضانه نلهو معا في غبطة وحنان
نلهو بصمت.. هائمين بروعة عبر السفوح الخضر.. والوديان
والشمس تنثر خصلة ذهبية تهب السنى.. ومباهج الألوان
كم كنت محبوبا أليفاً صادقاً صبا غزير الحب والتحنان
لا.. لست أعتب.. فالنفوس تغيرت قد بعت عمراً كاملاً بثوان

لما وجدنا ما يدل على إنها لامرأة ، بل إننا لا نجد فيها ما يفصلها عن عصر سابق لعصرنا ، إلا القافية الأخيرة (ثوان) التي لم تكن تستخدم في العصور السابقة فهنا نجد النسق قد استقطب الأنثى ليس بالشكل الشعري فقط وطريقة التعبير ، بل فيما أرادت التعبير عنه ، ولم يكن مخاطبة النص للمذكر حين تعني المحبوب بخارجة عن ذلك النسق ؛ فالشعر العربي حافل بالنصوص التي تذكر المرأة المحبوبة بصيغة المذكر في مثل قول المتنبي(16):

مررت على دار الحبيب فحمحمت جوادي وهل تشجو الجياد المعاهد

ومثل قول البحتري(17):

برق أضاء العقيق من ضَرَمه يكشّف الليل عن دجى ظلمه
ذكرني بالوميض حين سرى من ناقض العهد ضوء مبتسمه
ثغر حبيب إذا تألق في لماه عاد المحب في لممه

لذا فليس بمستغرب أن ينصرف الظن إلى أن هذا نص شاعر يخاطب امرأة .

وهذا النص للشاعرة سلطانة السديري التي غامرت بإصدار أول ديوان شعري نسائي من السعودية – كما أشرنا أعلاه – وقد تم اختياره من ديوان للشاعرة صدر بعد ديوانها الأول بعقود ، إذ إنه من ديوانها (على مشارف القلب)، الصادر عام 1995م ، ليدل على مقدار التجاوب مع النسق في الشكل

الشعري ، على الرغم من موجة التحديث التي تتحرك أمام عيني الشاعرة ؛ وعلى الرغم من وجود نصوص لها في شكل شعر التفعيلة ؛ فقد ألح عليها النسق في تشكيله وطريقة تعبيره ؛ فتجد ذاتك أمام الشعر القديم تستمع إليه من شاعرة في العصر الحديث ، على النحو الذي يتداعى إليك وأنت تسمع هذه الأبيات لسلطانة(18):

أكفكف دمعي كلما قال قائل ... لماذا دموع العين مني تسيل

أخاف من العذال من لوم لائم ... يقولون إني في الغرام عليل

فكأنك تقرأ نصا لشاعر يتأبى على الدمع ، وهو ما يخالف طبيعة الأنثى ، وإذا غضينا النظر عن ذلك بحسب أن الشاعر يطلب المبالغة ، ويعيش في أجواء التخييل ، فإنا نتساءل : لماذا غاب الضمير المؤنث ؟ ، يبدو أن غيابه كان لطغيان النسق على النص .

وعلى الرغم مما يبدو لدى الشاعرة من ضجر أحيانا ، وتبرم على نحو ما يظهر في قولها(19):

وأمسيت في الأيام شر صحيفة ... يطالعني فيه الشقاء الذي يقرا

فما هي أيامي وما هي سلوتي ... إذا كان حتى النجم يسرى به قسرا

لماذا خلقنا كيف كان خلاصنا ... ومن هو من يضوي ومن ذا الذي يبرا

فإنك تحس أن التجربة عامة ، وأنها استخلاصات وإعادة صياغة لأسئلة الموروث الثقافي .

وحتى إذا ظهر لدى الشاعرة صوت تمرد ، وتحد ، وإعلان عن الذات في مثل قولها(20):

أنا قد تجاوزت كل الحدود ... وحطمت من ذا الفؤاد القيود

وأبعدت عني شجون الغرام ... وحسن الكلام وكثر الوعود

أنا لا أحب المحب الضعيف ... فيرفع دون هوانا السدود

أتت ثورتي بعد صبر جميل ... فحطمت من ذا الفؤاد القيود

فإن هذا الصوت يسير في النسق التقليدي ، وكأنه استبطان لخطاب النهضة ومقاومة الاستعمار ، في مرآة الثورة والتمرد على الحبيب .

ورقية ناظر من الشاعرات اللائي استجبن للنسق في الشكل الشعري وفي طريقة التعبير أيضا ، على نحو ما يظهر في هذا النص الذي تقرؤه وكأنك أمام نص من الشعر القديم(21):

مخافة عاذلي أخلفت وعدي   لصون النفس من واش حسود

فساءك مثل هذا الأمر مني   وعاودك الحنين إلى الجحود

تصدق ما يقال لك افتراء   تؤيده أكاذيب الشهود

تناصبني العداء وأي حق   يبيح لك التنكر للوعود

تكبلني بقيد الظن جهلا   فهل تصفو الحياة مع القيود

. . . . .

فمثلك لا يراعي اليوم ظرفا   ومثلي لا يراوغ في الوعود

سأصفح ما حييت العمر حلما   وصفح الشهم مقرون بجود

فتجد منطق الاحتجاج ، والصور تسيطر عليه النسقية الذكورية ، وتجد في هذا النص أيضا أصداء قصيدة عبد الله الفيصل «ثورة الشك»، فكأن نص المرأة مع الاستجابة للنسق مجرد استنساخ لنص الرجل يعود به التعبير إليه .

وفي نص لها بمناسبة دخول ابنها المدرسة تقول(22):

يفيض الدمع من عيني ابتهاجا   يذكرني بأعوامي الطويلة

فطفلي لم يعد طفلا صغيرا   يلاحقني بساقيه النحيلة

فقد أضحى بدار العلم فردا   لها يسعى بأهداف جليلة

وفي مستقبل .. سيكون شهما   أبي النفس لا يرضى الرذيلة

ومن يدري فقد يغدو أديبا   ويشفي فكره النفس العليلة

سأدعو الله دوما في صلاتي   ليكسو ثامرا ثوب الفضيلة

فهذا النص على الرغم من خصوصية المناسبة ، بين طفل وأمه ، إلا إنك تجد الحديث فيه عاما ، وكأن هذه الأم ليست إلا مصيخة للصوت العام، الذي يجعل للمدرسة اليد الطولى في التعليم، والحق في صياغة أهداف مثل هذا الطفل ويجعل للأدب شأنا ، والواقع أن الأدباء يبحثون عن شأنهم ولم يجدوه.. لكن التعبير النسقي لا يتردد في النظم وفق أفكار النسق ، دون تدقيق، ودون محاولة اختيار، ونشدان لهذا الاختيار لحقوق طفل يقاد إلى التغذية الشمولية بأفكار النسق.

ومن مظاهر استجابة رقية ناظر للنسق ، ما يظهر أحيانا من تعبيرات لا تبالي أن تكون على لسان الذكر(23):

رأيت القوم يختالون تيها بأثمن قيمة جعلوا الثيابا

فقلت مسائلا نفسي لماذا أصار الناس يرقون السحابا

وربما كان ذلك مستجيبا لسياق النص الذي يقدم نصيحة في مجتمع ذكوري والنصيح لا يقدمها إلا الرجل ، فكان التلبس به في التعبير ، لكي تظهر نصحها الظاهر في هذه القصيدة ، الذي توجهه للذكر أيضا :

فخذ عبرا بمن كانوا عليها وساروا بعد أن حصدوا العذابا

وقد أدى انشغال المرأة بمواجهة النسق في رفضه لشعر المرأة ، وتأويلاته التي لا تستحسن عالم الشعر للمرأة .. إلى أن تخصص المرأة جزءا من بوحها الشعري لمواجهة هذا النسق ، على نحو ما نجد لدى لطيفة قاري حين تقول(24):

كل الكلام الذي في يدي لم أهادن غواياته

لم أذق ملح أهدابه لم أذقه

فنجدها مضطرة بعد تاريخ من نضال المرأة للتعبير مضطرة لأن تدفع مقولة المطابقة بين الذات والشعر ، وهو هاجسها في هذا النص حين تقول أيضاً(25):

ثم أعاقر خمر الكلام الذي لم أهادن غواياته

والحروف التي لم أدنها

ومعاقرة المرأة للقصيدة ،نجده يجسد لحظة انتشاء عند الشاعرة خديجة العمري حين تقول(26):

فمضيت

قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه

والقلب قافيتي الأخيرة

وستكون لنا وقفة موسعة عند هذه النصوص التي تواجه بها كتابة المرأة الشعرية النسق .

الخروج على الشكل الشعري :

لم يكن اختيار المرأة لشكل الشعر الحر (التفعيلة) ، أو قصيدة النثر مجرد اقتحام لأشكال إبداعية جديدة ، تجرب فيه المرأة أدواتها وطاقاتها التعبيرية ، وإنما كان ذلك الاقتحام لقناعة من المرأة بضرورة التجديد ، والخروج على تقليدية النسق ؛ ففجرية الريف (غيداء المنفى) ، حين تقول(27):

من أين أبدأ سادتي

ديباجتي عتيقة . .دفاتري عتيقة

وأحرفي تموت في بركان صدري ..

كلها. . رديئة ..رديئة

هناك حيث الشمس تبقى يومها مكفنة

هناك حيث الماء صار قطعة مثلجة

ومن هناك ضاعت القصيدة

تناثرت في الأرصفة .. تمرغت في الوحل

لا ..بل مزقتها الريح

.....:

فالنص يشي بنزوع نحو التمرد على العتاقة، والخروج نحو أفق التمرد، ومن ثم كان نعي الديباجة العتيقة ، والبحث عن حيوية للقصيدة في عالم التمرد والرفض .

وفي نص آخر نجدها تقول(28):

يا فتنتي ..

تجاوزي هذا الزمان واغسلي الجفاف

لحظة المطر

وحاولي تلوين سحنة الرمال حتى تسقطي تلك الدمى

وتبعثين في دواخلي .. معنى الفرح

لا تقتلي شهيتي بالصمت .. كوني

لعنة .. وغضبا يقارع الدفوف

أو ارحلي

ولم يقتصر إحساس الشاعرة بالرفض ، والغربة على ما يتهيأ في عوالم القصيدة ، بل ناسبت بين تبدل اسمها المستعار ، ورحلتها نحو الآفاق الجديدة في عوالم النص ، ففي نص بعنوان الهجرة إلى المنفى ، جعلت فيه عالم تجربتها الشعرية، الرحلة من اسم غجرية الريف إلى غيداء المنفى ، نجدها تقول(29):

أنت !

ما زلت معي في رحلة المزمار

في رقصي الخرافي جميلا

بين صنج الكف والخصر ..وحمأة صخبي

ووسيم القوم .. يا بعضي .. يحاول

دفن هذا الوجه بالنسيان

لا يدرك أن الرسم والصوت معاني لغتي

وشفاهي لهما .. كوخا صغيرا .. وخلية

زارني الخوف فهاجرت بعيدا

مع مسافات الرماد الساحلي

غجر الأرياف

مازالت خطاهم تتمدد

في مناف الغيد

تزداد .. الأغاني الغجرية

وهي التي تقول عن تجربتها في اسم غجرية الريف في هذا النص :

كنت بالأمس أرتدي ثوب الغجر

كنت ثقبا غيهبي النور .. والظلمة

في وجه ... المطر !

... .

كنت أطفو فوق سرب الرفض .. في دنيا القلق

كنت نارا وسط ماء بارد .. كنت لهبا

لم أجد ما يهزم القيد على الأنفاس إلا سفرا

مع غجر الأرياف

في وهج الحرارات .. وفي قر الشتاء

فكانت بسفرها في غياهب جديدة من الإبداع ، لتكون مثل المطر ، كانت مختلفة بشكل نصها الجديد وعوالمه ، فوجدت اتخاذها الاسم المستعار

سفرا مع عالم الغجر ، ووجدت في ذلك تحديا وتحايلا على القيد ، الذي واجهته بالتمرد والشكل الجديد ؛ ولذلك كانت تعبر بهذا تداعيات الرفض والقلق[30].

وفي الحقبة التي كانت تكتب فيها غيداء المنفى باسم غجرية الريف ، نجد لها نصا عموديا ، تختلف فيه التجربة الشعرية عن نصوصها الأخرى ؛ ففي هذا النص ،نجد استحضارا لصوت عاشق يخاطبها ، وكان خطابه لها بلغة النسق في رؤية الأنثى ،ومن ثم كانت المناسبة بين الشكل والنسق في هذا النص الذي تقول فيه غجرية الريف على لسان مخاطبها في لغة يتردد فيها النصح والتوجيه الذكوري :

لا تكوني أشد من قسوة الليل وأعتى من وحدة لطريدي

لا تكوني ذئبا يمزق أوصالي ويلقي الفؤاد رهن الجحود

لا تكوني مغرورة واجهضي الكبر وكفي ، عيناك زاد جحودي

يا فتاتي مزجت حبري بدمي فجفت نقاطه في وريدي

وحين تقول فوزية أبو خالد[31]:

كنت أنتظر أن أجد في تركتك بذرة من جنان عدن

أغرسها في قلبي الذي هجرته المواسم

لكنني

وجدت سيفا بلا غمد منقوشا عليه اسم طفل مجهول

وحتى لا أضيعه تفتحت كل مسامي أغمدة دافئة له

نجد النص الشعري الحامل لهذا الصوت القادم للأنثى ، المهيئ لها لأن تحمل سيفاً، هو القصيدة ، كما أشارت فاطمة الوهيبي ؛ يتخذ شكله الجديد الخارج ، على النسق في الشكل الشعري ، فليس بالعمودي الذي احتذته شاعرات أشرنا إليهم أعلاه ، وليس كذلك بالتفعيلي لدى شاعرات

أخر ؛ لكنه الشكل الذي حمل القصيدة الجديدة لدى فوزية بما فيها من عنفوان وتمرد، وهو الشكل الذي ارتضته ليتماهى مع الذات الأنثوية في قلقها وتمردها واحتجاجها؛ ليكون ذلك النص الذي يخرج رغما عن محاولة الغمد؛ تقول(32):

غمدته في مهجتي فلم يسعه الجدار

غمدته في رئتي فلم تسعه النافذة

غمدته في خاصرتي فلم يسعه البيت وامتد

إلى الطريق ينتزع زينة الأعياد الرسمية من المدن

ويحرث المدينة لموسم عيد جديد

وتقول فاطمة الوهيبي عن هذا السيف : «هذا السيف الطفل القصيدة لم يسعه المكان والصمت ، ولذا كان لابد أن يشهر ويصبح عيدا وفرح ولادة»(33).

ولعلنا نستشف من مسام الاحتضان لهذا السيف ، وإتاحة الفرصة له بالخروج في نشوة فرح ، أن فوزية لم تشأ لنصها غمدا ولو كان بمجرد السير وفق تشكيل نسقي مألوف .وفوزية أبو خالد تنطلق في هذه التجربة عن وعي بضرورة خروج الإبداع عن النسق ، فهي التي تقول في ندوة نسائية، عقدت لتنشر في دورية قوافل: «فالإبداع لا يكون إبداعا إذا جاء دائما متطابقا ومطيعا لكل أشكال التعبير المعلومة والمسبقة عليه .. عندها قد يسمى استنساخا أو تكرارا أو أي اسم آخر إلا أن يكون إبداعا .. »(34).

وفي نص للطيفة قاري خارج على رتابة التفعيلة بعنوان (شاعر)، وكأنها تستلهم وجودا جديدا للشاعر يتشكل في ضوء تجربتها ، نجدها تقول(35):

وأنا كون آخر

ليس له ذاك الدفق الرتيب

ليس له ذاك الفرح المستعار

لي عتبي على رموش النخل

لي تعبي

الذي ليس لمثله مذاق

لي محار يعد بلؤلؤة من زبد

وأخرى من كبد

وقيامة كبرى

فكأن تجدد الرؤيا من تجدد التشكيل الذي يساوق الخروج على النسق، ويبحث عن مؤهلات لاستقبال البشرى[36]:

واقف هنا

ألوح بقصيدتي

علّ سيارة يقولون

يا بشرى

فأهتف

يا بشرى

وفي إحصائية دالة عند نجلاء مطري ، اعتمدت فيها شاعرات الدواوين السبع عشرة اللائي اعتمدهن فواز اللعبون ؛ نجد النسبة بين استخدام الشكل العمودي وشكل الشعر الحر التفعيلي متقاربة ،إذ نجد من بين 690 نصا 347 نصاً عمودياً، و342 نصاً تفعيلياً، ولكن على الرغم من هذا التقارب إلا أنه يبقى تقاربا ظاهريا ، لكن النزوع نحو الاختلاف باقتحام تجربة شعر التفعيلة أشد لدى الشاعرات السعوديات ؛ ففي هذه الإحصائية نجد قلة الشاعرات اللائي كافأن نسبة العمودي إلى الحر ؛ فلا نجد من السبع عشرة سوى الرقيتين رقية يعقوب ورقية ناظر، ومريم بغدادي لم يكن لديهن نصوص من الشعر الحر،

والأخريات جربن الشكل الثاني في هذه الإحصائية ، أقلهن بتسعة نصوص ما عدا نجلاء السويل بنص واحد من مجموع شعرها الداخل في الإحصائية وهوتسعة نصوص، ومما يجعلنا نعد هذه المكافأة ظاهرية أننا نجد ثلاث شاعرات يرتقين بعدة النصوص العمودية إلى 279 نصاً وهن: رقية ناظر 116 نصا ، ومريم بغدادي 86 نصاً، وسلطانة السديري 77 نصاً، مما يشير إلى أن نزعة التجديد ومراودة الاختلاف لدى الشاعرات السعوديات على الأقل في الجانب الشكلي أظهر من نزعة الاستجابة للنسق في الشكل العمودي .

وإذا أضفنا إلى هذين الأمرين إهمال اللعبون لقصيدة النثر ، وسير نجلاء على خطاه في هذه الإحصائية ،تأكد لدينا مغامرة الشاعرة السعودية في اقتحام التجربة الشعرية بتشكيل مختلف ، على نحو ظاهر إحصائياً[37].

الخروج من ربقة الصمت :

على مدى تاريخي طويل نستطيع أن نسم علاقة المرأة بالشعر بأنها علاقة الصمت، والكتمان لكي تظفر برضا الرجل، والاستجابة للقيم الاجتماعية، والاستثناءت القليلة عن ذلك تؤكد القاعدة ، فلئن سمع صوت القليل في الرثاء فإنه تبجيل للقيم التي يصنعها ويحميها الرجل وتقدرها المرأة، ولئن سمع صوت بعضهن في المديح فإنه أيضا بسبيل من ذلك ، وإن جاء في بعض تلك الأصوات شكوى ، أو طلب إنصاف فإن ذلك التعبير المهادن لمن يتسلط عليها، ويؤكد السيادة التسلطية فوقها .

ولم تلزم المرأة في مشهدنا المحلي في تأريخنا الحديث هذا الصمت فتمردت عليه ، وكشفت إشاراتنا السابقة شيئاً من هذا الإنجاز ، وجاء شعرها مظهراً الرغبة في البوح ، وقهر الصمت ، ومشكلا علاقة التوتر بين هذه الرغبة ، وما يحول دونها ، ولعل الشاعرة لولو بقشان كانت تستشعرهذا حين احتفت بمفردة الصمت وجعلتها في عنوانين من عناوين دواوينها: أبجدية الصمت[38]، ثرثرة البوح الصامت[39]، وفي نص لها بعنوان: (قد..

لا نعود) ، نجد الإصرار على الإعلان عن الخروج من دائرة الصمت ، ونجد ذلك لا يقتصر عليها بل يجوز إلى رفيقها ومحاورها الرجل ، تقول[40]:

للقلب طقوس

كما للكتابة طقوس..

وأنت

لجدبك طقوس

ولأمطارك أكثر من لون..

فالرغبة في الكتابة بوح تستدعيه أعماق وجدانية نابعة من القلب ، وحين يلتقي لقاء القلب مع الكتابة في الطقوس فإنك تحس بمدى الحميمية بين الكتابة والقلب ، فترى البوح بالكتابة استدعته حاجة القلب ، وقد أدى هذا الإحساس بقيمة الكتابة للقلب وجدواها أن ينتقل ذلك إلى الطرف الآخر محاورها ، فأصبحت تقول له :

وأنت

لجدبك طقوس

ولأمطارك أكثر من لون..

وهنا يأتي الجدب موازيا للقلب ، والجدب لون من ألوان الحاجة للكتابة ، ولذلك يستدعي الخصب ،فاستدعى المطر ،فتماثلت الكتابة والمطر، أي تماثل الجدب والصمت ، وأصبحت الكتابة مثل المطر ، أي أن الكتابة خروج من الموات .

وفي تلاق بين طرفي الحوار نجد القول[41]:

يا من وهبته

اسم طفلتي الآتية

من جزر الغيم ،

وأهداني الكون . .

ذلك القول الذي يوائم بين العطائين ، ويجعل ما يحدثه اللقاء بين المرأة والرجل متراميا إلى أبعاد كونية ، لكي يتفتق عن هذا اللقاء الكوني وجه آخر من العلاقة بين فعل الكتابة والبوح في الصمت ، وتثمين لما يفعله هذا التجلي، مما يستدعي التمرد والرفض لكل ما يئد هذا الإعلان[42]:

ادخل معي طقوس الوهج

وأعلن كل العصيان على الشوك

المبتسم في الطريق . .

كن خروجا متجددا

من الرمادية

ورفضا

لا يستكين. .

إذا هذا التوحد بين الذات الأنثوية وحبيبها خروج من الصمت ، ودخول في الوهج ،تجاوز للرمادية ، إعطاء للألوان خصوصيتها وتوهجها، هو الفضاء الذي يخصب الحب ، ويرسم للطقوس مسارها وفعلها ، ولما كان هذا الإعلان دخولاً في طقس الوهج ، كان ذلك مناسبا لأن يظهر فعله ؛ فيكون تحديا يظهر النص قوة ما يتحداه ، فتأتي مفردة الشوك ، وتأتي سخرية من يتمرد عليهم ، ولهذا كانت المواجهة محملة بحمولات : العصيان ، التمرد، الرفض الذي لا يستكين... كل ذلك ليبقي لذة الخروج المتجدد .

ويمضي النص مجليا ثمرة هذا البوح في حضرة الطفل المشاغب، لتقول في آخر النص[43]:

والشرط

أن تكون نفسك

وأكون أنا دون أقنعة..

الارتحال مع طقوس

الشغب والصخب والاحتراق..

ارتحال بلا قيود

بلا حدود

ارتحال فيه مخاطرة

ألا نعود..

هكذا نجد المؤدى، بحثا عن الوجود، وتحقيقا للذات، وطلبا للحرية في البوح دون مواربة أو قناع. وأن هذا البحث والتحقق أصبح مقترنا بالرجل، وكأن لسان حال الخطاب يكشف ضرورة حرية التعبير لكليهما، وأن كينونة المتلازمين كينونة حياتية لا ينفصل فيها الذكر عن الأنثى.

وتجد هذا البحث عن تيقظ الآخر لدى الأنثى، عن طلب بوحه، وإظهار صوته يشكل هاجسا إبداعيا ومطلبا وجوديا، يفتح صفحة من طاقات الحياة، تقول ثريا العريض في نص بعنوان (حرف بأغنية خائفة) (44):

وجهك يسكنني في الصميم

ولا أعرفه..؟

وطن ضائع.. أنت

جرح عميق قديم..

وها نحن وجها لوجه

حروف بأغنية خائفة

هل نموت إذا صمت اللحن؟

هنا يتجلى البوح ضد الضياع ، إعلانا عن المعرفة ، إظهارا لمن يسكن صميم الذات ،فكأن من يسكن هذا الصميم لا يتجلى إلا بالبوح ، ولذلك جاء السؤال عن الحياة بإثارة الموت قرينا للصمت .

ويتجلى في هذا البوح بعد آخر في الخطاب النسوي ، يتماهى مع الارتقاء بعاطفة الحب عن الانفعال ، والاستجابة لراهن اللحظة ، تقول(45) :

أغنية لفيروز تملؤني بالحنين

لشيء أحس بها مثلها

اغترابا أسميه

غير الذي أنت تدعوه عند اللقاء

لهفة في الضلوع . . .ارتعاش شفاه

أراه أنا موسم الانتماء

وتحسبه موسم العاصفة

ما يثيره اللحن وشجن الغناء أكبر من أن يرتهن للهفة ، وجنون اللحظة ، مهما علا البوح ، حتى لو اتخذ من مسمى العاصفة دلالة عليه ، هنا نجد البوح الأنثوي يغير الدلالة ، إمعانا في التجاوز ، فيغير التسمية ، ويخرج بالمسمى عن حدود ظن المخاطب الرجل ، ويكون بعد هذا مسار التداخل بين هاتين الذاتين على أساس من حيوية استقبال الصوت ، والاستجابة لنبراته بتسيير الروح والجسد في حالة الطلاقة ومحبة الحياة التي يبعثها ، تقول(46) :

أغنية تتدفق تملؤني بالحنين

هل نتداخل..؟

.. أنت.. أنا..؟

نتكامل.. ؟

فيروز تسكن شوقك لي

.. تستبد ؟

تعذبني همسة الصوت

بَحته.. في جوار السنين

يعذبني فيك شوقك للأرض فيّ

وروحي معلقة بالسماء

مع الاستجابة لهذا البوح الذي تبعثه أغنية فيروز، تتحرك صاحبته الأنثى ، وتقود قرينها إلى بهو الحياة ، ليعرشا فوق الأرض وتتعانقا مع السماء

ويمضي نص ثريا العريض مع أسئلة الموت ، وتعبره إلى التواصل مع منابع الحياة ، ومجدداتها ، لتقول عن فاجعة الموت في الصمت(47):

إنما قد نموت

إذا القلب يوما توقف عن همسه

تلاشت به العاطفة

نموت

إذا فقد الحلم أنغامه

في صدى المعرفة

وما عاد حين يغني

يرصع في صفحات الهوى أحرفه

فتعلن عن الموت في الصمت عن الغناء ، والبوح ذلك الصمت الذي يغتال القلب والحلم واستقبال النغم

ويظل البوح هاجسا في نص المرأة الشعري ،يئول إلى قوة، تسترد ما يسرق منها ؛ ففي نص لأمل الدرويش بعنوان (السارق) نجد الاقتران بين البوح ونضوج السر ، والقوة التي تجاوز بالذات الانحسار إلى آفاق الانطلاق ، تقول أمل(48):

ضباب كثيف يغطيها

صناديق كثيرة

خوخ وعنب

نضج السر بداخلي

فصارت ألوانه ألسنة من لهب

خرج صوتي

يطير

في الفلوات

ينثر السر

ويحصد ما هو آت

يرفع المحصول

يشير بوجه سارقي

إن كنت سرقت مني واحدة

فقد نبتت لي ثلاث ...

في هذا النص تأتي الإشارات الرامزة إلى ما في داخل الذات الأنثوية من عطاء ، والحاجة إلى كشف هذا العطاء ، فما بدأ به النص من إشارة إلى صناديق الخوخ والرمان أحال إلى هذه الطاقات ، وأحال إلى ما يغطيها ؛ فجاء نضوج السر المنسوب إلى الداخل ، مهيئاً بنية ذهنية النص، لكي تستقبل الخوخ والرمان داخل الأنثى ،فيكون حينئذ تفجر الطاقات ألسنة من لهب ، ويأتي البوح والخروج من دائرة الصمت هو القوة التي تنتشر بطاقات الذات ، وتحميها ، وتسترد ما سلب منها .

وفي نصوص زينب غاصب يعلو صوت الضجر الأنثوي مما يتسلط

على حرية المرأة في لغة قد تكون صارخة ، وحادة الاتجاه ، ومستجيبة لانفعال المواجهة ، فإذا كانت تستدعي قول السيد الرجل(49):

وأنت بالمقام امرأة

إذا رفعت متونك..

وناهضت دساتير الرفض المسطورة

بالخوف ، والعرف ، والعادات العتيقة

أصبحت امرأة بلا فضيلة...

فقد جاء هذا الاستدعاء من تأملات بدأت بالبحث عن القول ، واستدعاء الوجود الذي يشكل لها كيانا يستطيع التأمل ، وبالتالي يستطيع الفعل ، لتنسج من هذه الحركة حركة متذبذبة بين الفعل / اللافعل ، الكتابة / المحو ، الجهل / فعل الواقع . .لتأتي الكلمات التي تهيؤها التأملات مترنحة بين أن تكون / ألا تكون ؛ ليكون من هذه الجدلية تكوين الموقع الإنساني لما يلف الإنسان بفعله من تمزق واضطراب ؛ تقول في بدء النص :

بلا أنامل أمسك قلمي.

أعبث في الأوراق..

أسطر كلمات ليس لها معنى..

أشطب أحرفا لها أكثر من معنى..

وأعود فأمزق الصفحة

هنا نجد ملامسة الوجود ، كأنها بلا طاقة ، بلا قوة ، تستدعي الكتابة لتكون الكتابة بدء التكوين والوجود لها ؛ فهي بلا أنامل وتمسك القلم ، كأن لا وجود ولا فعل لهذه الأنامل إلا بعد أن تمسك بالقلم ، وكأن ما تكتب لن يكون له وجود إلا إذا حقق المعنى ، ويبقى المعنى حلما ، وغاية مسير ، وسؤالاً عن الممكن ؛ فكل ما تكتب في احتبار هذا المعنى ؛ ليكون الشطب أيضاً فعلاً

كتابيا ؛ لأنه أتى بعد التسطير ، وبعد اختبار المعنى ؛لكن كل هذا الفعل الكتابي يؤول إلى فعل نابع من الرؤية ، فيمضي السؤال في تمزيق الصفحة.. هكذا يكون البحث عن الوجود مقاومة للوجود الهش ، للوجود الهامشي..

وإذا كان النص في ذهنيته يتحرك في أفق البحث عن الوجود الأنثوي؛ فهو بحث عن الفاعل الذي يواجه نسق النمطية ، ويتمرد على المألوف ، ومن هنا يكون معنى الوجود / السؤال ، المصير.. هو المعنى الذي يأتلف مع هذا الاختلاف ، الذي يتكون من صفحة مختلفة ، ليست تلك الصفحة التي تتشكل بمجرد الكتابة.. لأنها حينئذ إن لم توافق الرؤية ستمزق ؛ ليبقى الحرف الذي يشكل المعنى المتسق مع وجود الذات .. فإذا قال النص :

لا أعرف أي خاطر

يهمس في عقلي..

أي نداء يشعل قلبي

أدركنا حينئذ قلق الكتابة المتسق مع قلق اللحظة ، قلق ضبابية الفعل، لكن هذا الإدراك هو اللحظة التي يتخلق منها اشتغال الوجود بوجود كائن يبحث عن الأسئلة ، ويظل في حال استبعاد لأجوبة النسق المفروضة ، أو تلك التي يقنع بها العابرون :

سكينة في عالم يضج بالصرخات

قلق يؤرق ساحل النجمات

وهنا لا نتبين حدود هذا العالم المسكون بالألم ، والقلق ؛ فليس يظهر حده إلا بالصرخات ، وحدود النجمات ، وهي كما نعلم متناثرة في فضاء الوجود ، لا نرى إلا ضياءها ، ولا يحضر ساحلها إلا عبر بقايا ذاكرة أسطورية.. ليكون قول النص بعد ذلك :

شيْ لا أميز ملامحه

إعلاناً عن حالة التمازج بين الذات وعالمها ، تلك الذات التي تماهت بوجودها اللافاعل مع مساحة غير محددة ؛ لتكون الرؤية ضبابية ، لا تميز ملامح، ولا تستبين حدوداً...؛ فيبقى ما في الذات للتواصل مع العالم والامتزاج به في حدود إرادة تضغط على الذات ، وتستثير الأسئلة ، فتقول عن هذا الذي لا يتميز :

لكنه يشرب من حياتي..

أمطار الأسئلة

ويلتهم المحابر

ويحرق الأجوبة

فتلتقي الذات مع العالم على نحو مختلف ؛ فحين اختلفت رؤية الذات اختلف تمازجها وتشكلها مع العالم ،فظلت تستدعي الأسئلة ، وتخلق الكتابة ، وتثبت وتمحو الأجوبة . تظل الرؤية في حال تشكل ؛ لأنها تبحر في المجهول، في اللامرئي ، في غير المحدود .

وعلى الرغم من أن آخر النص يتلمس مكان الأنثى، ويضج من التفاعل معها ، إلا أن النص في بدئه يشكل هذه الأنثى في رؤية إنسانية ، تحاول التعرف، والتشكل، والكتابة ؛ لتظفر بعد ذلك بتحديد للإنسان في عالم بركاني ،يضن بالأحلام ؛ ليختفي كل فعل ، ونضارة ، خلف النوافذ المغلقة ، وضياع الألوان، تقول الشاعرة :

هذا هو البركان الساحق

في إنسان عصري

دخل أبواب الأيام

ففتح النوافذ المغلقة

ليشتري الأحلام..

من دكاكين الحضارة..

من إرهاصات التاريخ

ومن مواسم الشطارة..

من أشياء غامقة

بيضاء كأقمار الصيف

لكن ما بين اللونين !

ضاعت في أنسجة الأشجار اليابسة،

فلم تر عروقها

أعشاب النضارة

وهكذا كان مسار ذهنية النص من تجربة تأملية تترسم الوجود الإنساني لكينونة أنثوية ، في غير استسلام للمقولة الأنثوية ، أو مجابهة للنسق الذكوري.. لكن ذلك ما إن يخرج من هذه التأملات التي تظل تثبت وتمحو.. حتى يتمازج النص مع صوت المواجهة .

(2) – التمرد على قيود السلطة الذكورية :

من يتأمل النص الشعري للمرأة في مشهدنا المحلي يجد حالة من التوتر مع السلطة الذكورية ، التي تجد دعماً لها في التبني الاجتماعي لما تلوح به من قيم وما تفرضه ، نتيجة للإرث التاريخي الطويل ، ونتيجة لدعم تلك المقولات بتفسيرات للنص الديني ، وفق المعطيات التي راقت لأصحاب ذلك التسلط .

ولعلنا نستطيع الوقوف على ذلك في نماذج كثيرة من شعر شاعراتنا، وتأتي قصيدة خديجة العمري (لم نكن في مكان)[50] من النماذج المبكرة التي احتفت بسؤال الأنثى وتمردها ، وإشاعة الشك أمام التسلط والجبروت، تقول :

باسم الأساطير التي يبست على غار الغباء

وباسم من ربوا النقائص هيبة

تمتص أفئدة النساء وتكتفي

أو تختفي،

في الليل في ثوب اعتذارات ضريرة

إن داهم الجوع الدماء

ارتد التمرد على قيود المرأة إلى نظرة ساخطة على المقولات الذكورية، فجاء (الغار) مشيرا إلى ضيق مجال حركة الأنثى ، وإقصائها ، من قبل أولئك الذكور الذين جعلوا للمرأة نقائص ، غلفوها بالوجل والخوف حين تنسب للسماء.. ولذلك جاءت أولى التساؤلات ممتدة إلى السماء، تقول فيها :

سألت خطاي عن السماء

والحلم إذ يمتد من قدمي إلى رأسي

ويسرق من تجاويف المدى المخنوق بينهما

العناوين الكبيرة

باركت هذا الشك إذ صلى على خوفي

دمي يزهو على كتفي

دم أرخى مفاتيحي الصغيرة

فمضيت

قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه

والقلب قافيتي الأخيرة

تمخض السؤال عن فتح بوابة الحلم ، والجرأة في الإعلان عن قوة طاقات الأنثى ، بالإعلان عن تمرد الدم والزهو به ، (دمي يزهو على كتفي)،

فيأتي الدم هنا بديلا لذلك الدم الذي يدخل المرأة في دائرة التهميش والبعد عن أجواء العبادة ، والتواصل الحميمي مع الرجل ، فكأن النص هنا يبني دلالة أخرى للدم ، مقترنا بسؤال السماء، يتوج بالعبور إلى الضوء والمعراج ، يقترن كل ذلك بالقصيدة التي تنسب إلى القلب ويصبح هذا الحلم ، وتلك الأسئلة ، هي مثيرات الوعي الذي يتفتق عنه تجلي الرؤية والرؤيا ، تقول خديجة :

صرنا نرى ما لم نر

ولعلنا كنا نرى العادي أقصى ما يرى

صرنا نرى ما لا يرى

عشبا صباحيا تخلى عن ضفائره الندى

ودوائر الشهوات أتخمها التحشم بالصبايا المفرغات من الصبا

أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى

قاماتنا اهتزت

فجاوبها الردى :

ثدي السذاجة مخصب جدا

ولكن لا تضمدنا الرضاعة

ينكشف المعراج في أفق البوح عن رؤية مختلفة ، ومرئيات متخلقة من الأفق الجديد ، تتجاوز العادي والمكرور ،ليقيم من أوجاع الأنثى واضطهاداتها الوعي الكاشف عن هذه المأساة ، وأصبحنا نرى المرأة في حال حراك وتوتر مع من يشدها إلى ما يراد لها ، فأصبحت المرأة وجودا ورؤية وجسداً مؤشراً على الرؤيا والوعي ، فما ينالها هو نيل من ذلك : العشب الصباحي الذي تخلى عن ضفائره الندى – دوائر الشهوات التي أتخمها التحشم بالصبايا – المفرغات من الصبا– أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى ـ قاماتنا اهتزت ـ ثدي السذاجة – لا تضمدنا الرضاعة .

تلبس وجود المرأة وجسدها بالوجود ، أصبحت بسبب من بنية ذهنية النص سابحة في حركة الوجود بها وبجسدها يعبر عن الفرح والخصب المغتال في دوائر التسلط الذكوري .

للخلاص واستثارة الرؤيا يتجلى النص عن الحلم الذي يبدأ رذاذا مستحضرا طاقة التفتق ، تقول :

هذا رذاذ الحلم ؟

بعض انسجام الطين والفجر المهيأ في

مزاريب الألم

لتكون الولادة من الوعي بالألم ، فتؤول العوائق التسلطية والإحساس بالألم إلى طاقة مجاوزة ، تستدعي مكونات ولادة الفعل من الطين ومن الفجر، في تناسج جديد بين منبع الخصب وزمن التفتح والإشراق والكشف ، وكما كان حال الأنثى المعاقة وجسدها مستثيرا دلالات الانكسار أصبحت البشارة مطوقة الأفق بما يجاوز العوائق بفعل من هذا الانسجام الكوني . وجاء الفعل في آخر النص من المتحدثة التي حملت بشارة الأنثى قائلة:

حلم ولكن إن يكن

سأسير حافية على جسد الظهيرة

وأشيل من حضن الطفولة زهرة

وأمر في فرح على جدب العشيرة

وهنا ينتقل الفعل من مقاومة الإرث إلى تهيئة لأفق الانطلاق ، وإظهار للسيطرة والتشفي :

(سأسير حافية على جسد الظهيرة)

هنا يئول الجسد الذي كان مطويا وممتصا ومفرغا ، إلى طاقة تجمع

كل العوائق في جسد لتطأها بقدمها (قدم الحفاء والتعب ، قدم يطأ الظهيرة بكل ما تعني من قسوة وجدب وتصحر.. ليكون ذلك هو الزهرة في هذا الجدب ، وهذه القسوة.. ولتكون العشيرة بما فيها من تقليد وتزمت ، وقصور في الرؤية مرادفة للظهيرة)[51]، وهنا نجد حركة النص في حال انتشاء بهذا الفعل ، الذي يستحضر طلاقة الجسد ونضارته وبراءته ممثلا في الزهرة وحضن الطفولة، لتقول :

صدق انتظار الأرض للمخبوء في السحب الصغيرة

هزمت سيوف الإرث من نفح الطفولة

فهنا بشارة الرؤيا، بشارة الحلم، تجلي الخطاب عن قلق الأنثى وجهادها، وتصورها لبشارة القادم، لتقول في نشوة ظاهرة :

هذا صباح الخير

أو هذا صباح الحلم

هذي زهرتي الأولى وقافيتي الأخيرة .

ولكن لماذا أصبحت نهاية النص والرؤيا هي الزهرة الأولى والقافية الأخيرة ؟

لعل ذلك مؤذن بتجلي الفعل بعد الصمت ، وأن الفعل أولى من الكلام والبوح ، فقد أحضر البوح الفعل وجاوزت الأنثى الصمت ، فأصبح قرين الحلم والخير والزهرة هي الفعل ، ومواجهة القيود، فالقصيدة جاوزت حالة الصمت :

كنا اصطفينا الصمت مقهى

قد ألفناه

فضاق الصمت بالضيف الثقيل

وخرجت القصيدة بالذات إلى الضوء والمعراج :

فمضيت

قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه

والقلب قافيتي الأخيرة

وبعد أن كشفت القصيدة الرؤيا أصبحنا أمام تفتق الزهرات المتتابعة .

ونجد هذه النشوة والجدلية مع الصمت تؤول لدى شاعرات أخر مثل فائزة سعيد إلى صوت جهوري، في مثل قولها(52):

أحببتك

لذلك قررت

وما أصعب أن يقرر حب

أن أحطم خيام العشيرة

وأخرج عن حدود القبيلة

وأعلن حبك للملأ

تمثل الخطاب النسوي في الرموز النصية :

وهذا المظهر من مظاهر الاختلاف في نص المرأة الشعري ، وخروجه على النسق،يتجلى فيه ما ارتد به هذا الاختلاف على نص المرأة من تكوين رموز متناسقة مع هذا الاختلاف ومعبرة عنه .

ومن الطبعي أننا لا نبحث عن الخطاب النسوي في نص المرأة الشعري بوصفه قضايا ومطالب للمرأة توجه استراتيجيات خطابها ، وإلا نكون حينئذ عرينا النص الشعري عن فنيته ،وأصبحت معالجته معالجة فكرية ، ولكننا نبحث عن ذلك بوصفه تمثلا ، يؤول بتداعيات الخطاب إلى حركة في داخل النص نشهد فيه التوتر،والبحث عن الأفق ، أو بالأحرى ما أسميته عبر أطروحات سابقة : التشظي والالتئام

ومن هذا المنطلق نجد هذا التمثل يتحول إلى حركة اشتغال داخل النص، أثمرت هذه الحركة رموزها داخل النص ، فتجد نص المرأة يحفل برموز القيود ، وبرموز الانطلاق والانفتاح والحرية ، وبرموز التوتر والضجر، لننظر في أحد نصوص لطيفة قاري حين تقول(53):

أيهما يا صديقي أنا

أي وجه إذا خنته لم تخنه

يروعني خدر في العبارة

كل الكلام الذي في يدي

لم أهادن غواياته

لم أذق ملح أهدابه

لم أذقه

وكل الغمام الذي في يدي لم أسقه

وكل الذي انشق عني غريب

فضاء غريب /ومرج غريب /ومعنى غريب

فأي المفازات أطرق

أيهما يا صديقي أنا

أي وجه إذا خنته لم تخنه

أدى النظر الذكوري المطابق بين مقولة المرأة الشعرية ، وبين ما يحذرها منه، وينهاها عنه إلى أن يمثل ذلك في انشطار الذات ، فهي تسائل الصديق الذي تلتئم إليه ، وقد استنبت هذا الصديق الخطاب النسوي الذي يراهن على الوعي الثقافي ، ونشوء صداقة تراهن عليه ، ولهذا كان هذا الاستدعاء تمثلا للموقف من المقولات التسلطية ،وجاء النص الشعري فضلا عن هذا التمثل الترميزي، طالبا من التلقي الارتقاء إلى أفق الدلالة الشعرية ، التي تتمرد على الارتهان

للمطابقة بين فعل الذات ومنطوقها الشعري ، فساغ للشاعرة حينئذ، أن تنفي مقاربتها لمهادنة الغواية ، والتذوق الحسي للعوالم التي تحرك فيها الشعر .

وتحركت ذهنية النص لترتقي بالأنثى وشعرها عن نظرة ذكورية ترهنها لإشارات نصها ، وجاء الترميز بنفي القيد ، عن طريق نفي الأساور والرضوخ لدلالة التزين ، فتقول :

أنا ما صنعت يوماً لقلبي أساور

فكيف تنز حروفي أساور في كف أنثى

هنا تؤول العلاقة النمطية بين الذكورة والأنوثة إلى رمز يشير إلى التجمل، إلى كون السوار قيداً، وبالتالي رفض ذلك السوار، وأخذه دليلا على رفض التجمل بالشعر:

فكيف تنز حروفي أساور في كف أنثى

ويأتي قولها أيضا :

امرأة

من كلام

لو لمست الكلام

فض سر الغرام

امرأة من زجاج

لو لمست الزجاج

مات توت السياج

مجسداً في تجلي مقولات العيب، والشرف ، والعرض التي أنجبها حس السيطرة الذكورية في إحاطة المرأة بسياج من الزجاج ، فتؤول القيمة إلى المرأة في الكلام ، فيكون هتك الكلمة ، التلفظ بها ، وصولا إلى سر المرأة ، وفي هذه

الحال نجد الترميز في هذا الأفق الذي اختزل المرأة في كلمة ، ليستدني أيضا هذه الحال من قابلية الكشف والتعرية ، حين يأتينا الرمز بالزجاج ، وما يستدعيه من رمزية التوت ، لتتداعى لدينا حالة العري وانكشاف الستر.

وقد هيأ هذا الأفق من الترميز للحال الذي تستنكره الأنثى إلى تشكيل رمز جديد ، يستدني عمق المرأة ، وبعد عالمها عن الكشف والهتك ، وامتلاكها لذلك الستر الذي يتعالى على التكهن الذكوري ، أو الانتهاك ، تقول :

امرأة

كالغدير

نبعها في يدي

سرها في المدى

نبضها في يدي

سره في المدى

وقد أخذ الترميز الكوني أبعاده في نص المرأة الشعري ؛فقد جعلت من وجودها مركزية في مسار الحياة ، فهي الخصب، وهي المطر، والطين، والضوء، ويطول بنا المدى لو رحنا نتتبع ذلك في نص المرأة ، لكن سنركز على نصوص شاعرة هيأت من ترميزها مسارا مختلفا لرموز الخصب في نص المرأة ؛ حيث استحضرت حركة هذا الرمز في رؤية حوارية ما بين النسق والاختلاف؛ حيث نجد عند الشاعرة أمل درويش في ديوانها (سلام من قلب الماء) الإصرار على التأكيد على الهوية الأنثوية ، والاشتغال على فتح منافذ البوح أمامها ، في لغة تتجاوز المباشر ، وترفع الهامشي والعابر في أفق الرؤية الفنية ، والإبداع المتجدد ، الذي لا يتوانى عن صهر الذات : قلقها ، ضجرها، أمنياتها ، فرحها ، ابتهالها... في تشكيل يصنع وجودها من صوتها ، من توتر علاقتها مع محيطها وعالمها؛ فيظهر النص شاهدا على حوار خلاق ما بين النسق

والاختلاف – على الرغم من جور النسق –، ولما كان التشكيل الإبداعي يتعالى على المباشرة، والتقريرية يأتي هذا الحوار مشكلا رموزه، ومفرقاً لها على مرايا متعددة .

في نص لها بعنوان (تجارب)[54]، يأتيك عنفوان الأنثى ومقاومتها للمحنة والانسحاق ، تقول في المقطع الأول :

سأثبت يدي المرتجفة

وأشد أوتار صوتي

وأطلق قوس الحق من حلقي

سهام اللاء

تصيب مقاتلهم

أهمش حسادي ، أحلهم

أصون حقي الأنثوي

أحتفظ بحق اللاء في حقلي

أقتلع أضراري

أجمعها محنا تمنح

أسحق خوفي

في شموخ

أسجد السجدة الأخيرة

ألبس أكفاني

ها أنا آتيه . .

رغم أنوفهم

سأقول

لا . . .

تظهر بؤرة النص هنا في رمز الرفض (لا) ، الذي شكله النص في عالمه، فأضحى سهاما ،قوسا ، حقا ، الكلمة الأخيرة .

كانت مواجهة النسق الذي يضيق منافذ الفعل ، والاختيار على الأنثى في التركيز على هذا الصوت (لا) ، لكونه أول ممتلكات الأنثى، والأقرب إليها، فعلى الرغم من فراغه من الفعل ، استدنته الشاعرة ولجأت إليه ، وأخذت تقويه وتتقوى به ، ولذلك غادر الصوتية ليكون الفعل الذي ينهض في مواجهة النسق. ولهذا جاء من عالم هذا الصوت الفعل المقاوم، فيه الثبات مقابل ما يحيق بالأنثى من إرجاف، واستجماع القوة مقابل الضعف، الحصول على قوى السهام والقوس، الخروج من التهميش إلى تهميش المناوئين، تحويل المحنة إلى منحة ، الشموخ حين مواجهة الموت .

يركز النص على الفعل المضارع المسند لتاء المتكلمة : سأثبت ، أشد، أطلق، أهمش، أصون، أحتفظ...، في إصرار على تأكيد الفعل الذي يتقوى ويستجمع قواه على قول (لا) ، ولم تكن (لا) هذه لتخرج من المباشرة والتقريرية، وعدامة الجدوى لولا هذا التنويع الفعلي الذي التأم عليها ، ولولا هذا الوجود الذي اكتسبته بسبب من القناعة بالحق الذي تعلنه ،ولولا هذا التشبث بها ، الذي جعلها وجودا مقابل الموت ، فكانت (لا) الحياة بعد الموت

وقد اعتمد الاختلاف هنا النسق الجمالي للتعبير عن تجربته، باستثماره الصور البلاغية، (سهام اللاء تصيب مقاتلهم)، (وأطلق قوس الحق من حلقي) واعتماده الجناس: الحق ، حلقي، حقلي ، محنا، تمنح، وكذلك التورية: أحتفظ بحق اللاء في حقلي ؛ وذلك لأن النص الشعري هنا وإن سلك سبيل الاختلاف في اتخاذه نمط قصيدة النثر عوضا عن العمودية ، وعن التفعيلة ،والاختلاف في الرؤيا، فقد توسل إلى قارئه بتقنيات النسق الجمالي في الأدب العربي، ليواجه النسق المتسلط . إذ إنه وجد في طاقة اللغة قدرة على الاستدناء والبعد، والقبول والرفض ، في تقليبات حركة اللغة ، وتسخير بنيات الكلمات: ما بين

المنح والمحنة ، والحلق والحقل ،ثم ربط ذلك بالرفض (لا) ، الذي يستدعي إليه صور انطلاق القوة التي تتلبس بالكلمة وسهامها حين تنطلق .

ومن الصوت الرافض للاستسلام ، الصانع من الرفض فعلا ننتقل إلى المقطع الثاني في تجربة أخرى ، تقول فيها :

حكيما

صار يشاطر أسراره

أغلقوا النافذة يقول

الحشرات..

كل هذا الدم

تلتصق لتمتصه

أو تنقب

أمامك وخلفك

حفر مستمر

في رمال خصوصيتك

هنا نجد الصوت الأنثوي يتعالى على خصوصية الهوية ، ليلتصق بالهوية الإنسانية ، ولذلك يستقبل صوت الحكيم ، ويضع أمامنا مرآة ، من تجربة تتوخى حماية الخصوصية ، لكن الاحتباس خلف النافذة لن يجعل لهذه الخصوصية منعة ، فالحشرات تتجاوزها ، ويظل النص معايشا لهذا النيل، ومراقبا لحركته التي تغافل الإنسان عن يقظته ، يقول النص :

تدغدغك

كلام معسول

الحشرات . .

تسكر اليقظة

لم تعد من الخدر بعد

أنسيت روحك خلف النافذة ؟ ؟

وأنت تحترس

كان هذا المقطع مرآة لانتهاك الخصوصية ، ونشدانا للانفكاك من سدر المنعة الزائفة، ولذلك اشتبك الهم الأنثوي الخاص بالهم العام، في التيقظ لإطلاق قوى ذاتية تحفظ للذات خصوصيتها، ليس بإغلاق النوافذ، وإنما بإطلاق قوى يقظة فاعلة ، بين يدي الذات تستدعيها كل حين .

ويأتي المقطع الثالث آيبا إلى تجربة خاصة ، منسجمة مع المقطع الأول الذي يتكئ على الرفض الأنثوي ،ليعلن في آخره صوت الأنثى التي تحتفظ بحقها في الرفض وتعلنه ، حيث تقول في ختام المقطع :

تجارتهم لم تعقد نسبا معي

لأني تركتهم وانسكبت..

وفي نص آخر تتجلى الرؤية الشعرية التي تتهجى العالم في ضوء قسمة التذكير والتأنيث ؛ فتتناسق مع النظرة التي تجعل المطر فعلا ذكوريا ، واستقبال تخصيبه من قبل الأرض فعلا أنثويا ، تقول في نص بعنوان (أجواء يوم ماطر[55]):

يضرب المطر بفأسه

وجه الأرض حينا

وحينا يحن كأم ترضع

تقف الأنوثة على قدميها

لتتهجى سطور الأرض

لكن الوجه الاختلافي هنا عدم ثبات هذا التقسيم ؛ فهناك تمازج بين الدورين ، وكأن النص جاء مستوحيا تقاسم الفعل المخصب للأنوثة مع الذكورة ؛ فكما يكون المطر حينا يضرب بفأسه ،وحينا يكون كأم ؛ يأتي فعل الأنوثة حين تقف الأرض على قدميها ، وتقرأ العالم فيكون هذا التمازج :

وتقرأ على الملأ

وجوه الطين التي عشقتها الليالي

غلس الفجر الوالج

بأسمى آيات الصابرين

فما بين الزمن / الليالي ، والأرض /الطين عشق لا تحدد جهة الذكورة والأنوثة فيه.؛ ليسوغ بعد ذلك ، جعل الفجر ذا فعل ذكوري .

وهنا يبرز النص الشعري مجليا الحركة ما بين قطبي التذكير والتأنيث ، عبر الحوار ما بين حركتي النسق والاختلاف .

ومن شدة التصاق مخالفة النسق بالنص أن شاع تعبير «الخروج عن النص»، وقد التقطت ذلك الشاعرة أشجان هندي في نص لها بعنوان «خروجاً عن النص»(56)، شكل فيه النص لذلك الخروج التحاماً مع الخارجين على وقتهم ، والمواجهين له بالفسحة .. تقول في بدئه :

في مساء بليد يهيئني

لخروج عن النص مع الآخرين

ربما للتسوق ،

أو للنميمة ،

أو قتل بعض من الوقت؛

شاخ ،

وما عدت أحتاجه

لكنها تجد من تخرج إليهم ومعهم لا يجيدون فن الخروج عن النص... وتجدل علاقة بين الخروج عن النص وتكبيل شعرها ؛ فتثير السخرية من المفارقة بين من يستعذب الخروج على النص ، ويعذب جزءا من جسده بلمه أو تضفيره، فتضحك من ذلك نصيا فتقول :

فأزعم أني أؤدب سوء نواياه ؛

أجمعه بين كفي التي

أسير بها فجأة ؛

أتظاهر أني نسيت بأني بكفي أحاصره

ثم أضحك إذ ينطلق

ربما :

لأني أحب الخروج عن النص ؛

أو ربما : ....

ومع جدلية التوافق والاختلاف تظهر تجربة الشاعرة أن التوافق مع الآخرين في الخروج عن النص لا يحقق التميز ، فتقول :

في مساء بليد كهذا الذي أتحدث عنه

لا أكون تماما أنا

بل أكون ككل النصوص التي ،

قررت أن تكون ـ بلا أسف ـ

مثل كل النصوص

ربما !!

ولذلك تحتار للخروج لمن تأنس إليه ، وتريده حالا مختلفة عن تلك الحال مع الخارجين ، بل حالها هي وحدها :

ولكنني في المساء الذي،

أختار فيه الخروج إليك ؛

لا أكون مع الخارجين عن النص ؛

لا أكون سواي ،

ولذلك تكون في هذا المساء هي فقط ؛ كل وجودها حتى العطر هو منها ، ويكون الاختلاف في النص هنا هو الدخول إلى النص بأناقة من لا يخرجون عليه :

لمساء أهيئه لخروج معك ؛

أتعطر بي ،

ثم ألبس بأناقة من يدخلون إلى النص

في مساء كهذا الذي ،

ليتني أستطيع التحدث عنه ،

لا أكون سواي

في مساء كهذا الذي ،

أختار فيه الدخول إلى النص

وكأن هذا النص يشير إلى أن ولادة النص المتميز لها طقسها الخاص، الذي لا يكون بمجرد موافقة الآخرين في تمردهم وخروجهم ، فالنص لا يصطبغ إلا بهوية صاحبه وصنعته .

وختاماً فقد تجلى من خلال هذه الورقة مرواغة المرأة المبدعة النسق في الكتابة والإبداع ، فاخترقت حواجز التجهيل ، والمنع لأن تتعلم وتكتب، ثم المرواغة في كتابة النص الشعري وتجلية العواطف ، التي كان المجتمع يستهجنها في شعر المرأة على الرغم من تمجيدها في شعر الرجل ، وحين كتبت المرأة

الشعر، ونشرته ، واحتفت به بعض الرموز الثقافية ، كان من المرواغة أن يهادن هذا النص النسق ، فسار على الشكل العمودي ، وفي مسار الرؤية الذكورية، ومع ذلك كانت المرواغة في حال اشتغال مستمر لتظفر بالاختلاف، الذي أظهره نص المرأة الشعري ، وجسد ذلك الاختلاف غاية شعرية، وشكل رموزه ورؤيته الشعرية المختلفة، وهيأ من كل ذلك عالما شعريا ، شكل صنيعا شعريا له صبغته الخاصة في التمرد وصياغة علاقة الذات الشعرية بعالمها.

كلمة شكر :

أشكر زوجي سارة الأزوري التي ساعدتني في العرض المرئي للورقة، وفي متابعة الإحصائية . و أشكر كل أولئك الذين تفاعلوا مع هذه الورقة بعد إلقائها مثل : د. فوزي عيسى ، د. سعاد المانع ، الأستاذة أمل القثامي ،وأسجل شكرا خاصا للدكتورة: صلوح السريحي، والدكتور عاطف بهجات، والأستاذ محمد النجيمي ، والأستاذ : خلف القرشي ،والأستاذ طلق المرزوقي ، الذين أمدوني بملاحظات أفدت منها في إعادة صياغة البحث .

الهوامش

(1) أول رواية نسائية صدرت عام 1963م ، بعنوان (ودعت آمالي) لسميرة حاشقجي، وأول أديبة سعودية ينشر لها في مجلة المنهل هي السيدة جهان شكيب الأموي، فقد نشر لها قصة «أزواج ثان ؟» في عدد جمادى الأولى1376هـ، ديسمبر 1956م وسبق أن نشر لها في عدد ذي الحجة 1375هـ موضوع (دين ووفاء)، ورد عبد القدوس الأنصاري صاحب المجلة ورئيس تحريرها على من لامه بأنه لا يرى بأسا من ناحية الدين ، والمرأة ليست عورة، انظر، القشعمي، عبدالرزاق، عبدالقدوس الأنصاري صحفياً، ص107 ضمن أبحاث : عبدالقدوس الأنصاري وإسهامانه العلمية والثقافية ن ملتقى العقيق الثقافي، نادي المدينة المنورة الأدبي الثقافي، 1428هـ).

(2) عيسى ، راشد ، قصيدة المرأة (مخطوط لدى الباحث)، 14

(3) تحدثت الأستاذة سارة الأزوري ـ صاحبة (ديوان الشاعرات السعوديات ،سير ونصوص ، الذي سيصدر قريباً عن دار المفردات، بالرياض) – مع صاحبة السمو الملكي الأميرة بسمة بنت سعود بن عبدالعزيز ، وأكدت لها نسبة الديوان لأختها الأميرة جواهر.

(4) القنيعير ،حسناء ،إشكالية المرأة والكتابة (ندوة نسائية) ، قوافل ، نادي الرياض الأدبي، م2 ع4 رمضان 1415هـ ، 1995م ، 94 ،95.

(5) عيسى ، راشد ، السابق ، 14.

(6) السابق : 13.

(7) فاتحة تلك الأمسيات أمسية قصصية أقيمت عام 1407هـ /1987م ، بنادي جدة ، شارك فيها كل من شريفة إبراهيم الشملان ، رقية حمود الشبيب ،رجاء عالم ، وقد حدث بعد الأمسية لغط كبير حول مشروعية إقامتها ، ثم تلا ذلك أمسيتان شاركت فيها المرأة ؛ ليغلق بعد ذلك المجال أمام مشاركة وحضور المرأة في الأندية الأدبية ، إلى أن يصبح يظهر رويدا رويدا في نادي جدة ، وعبر جماعة حوار ، ثم عمم حضورها في الأندية الأدبية مع التشكيل الجديد للأندية عام 1427هـ .

(8) اليوسف ، خالد ، بيبلوجرافيا الإبداع النسائي ، قوافل (مصدر سابق) ،227 ، 228.

(9) الوهيبي ، فاطمة ، كتابها السابق ، 190–204.

(10) اللعبون ، فواز ، مرجع سابق ، 41–48.

(11) الأزوري ، سارة ، ديوان الشاعرات السعوديات، مخطوط سيصدر عن دار المفردات ، الرياض، قريباً.

(12) الشنطي ، محمد صالح ، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، (النادي الأدبي بمنطقة حائل ،1423هـ /2003م) ،3/890

(13) الحازمي وآخرون ، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث ، مجلد الشعر ، إعداد د/ عبدالله المعيقل (دار المفردات ، الرياض ، 1427هـ/2001م) ، 81.

(14) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، نشر : أحمد أمين ، عبدالسلام هارون (الطبعة الثانية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1387هـ/1967م) ، 9/1 .

(15) السديري ، سلطانة ، على مشارف قلب ، الرياض ، 1995م ، 27.

(16) المتنبي ، ديوانه ،268/1 .

(17) البحتري ، ديوانه ، 2062/4 .

(18) السديري ، سلطانة ،عيناي فداك ، نقلا عن كتاب قصيدة المرأة ، مرجع سابق : 20 .

(19) السابق ، عن المرجع السابق ،21 .

(20) السابق ، عن المرجع السابق ، 22 .

(21) ناظر ، رقية ، خفايا قلب ، (دار البلاد ، جدة ، 1406هـ /1985م) ، 46 .

(22) السابق ، 112 ، 113.

(23) السابق ، 116.

(24) قاري، لطيفة، لؤلؤة المساء الصعب (مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، 1998م)، 13.

(25) السابق ، 15 .

(26) مجلة كلمات ، قصيدة لم نكن في مكان ، خديجة العمري ع :2 عام 1984(أسرة الأدباء والكتاب في البحرين)

(27) صحيفة الجزيرة السعودية ، الثلاثاء 22جمادى الأولى 1400هـ ، 8 إبريل 1980م ، عدد 2809 .

(28) الجزيرة لعدد3334،الثلاثاء 22/12/ 1401هـ

(29) الجزيرة ، العدد 3327، الثلاثاء ،15/12/1401هـ

(30) (كانت الشاعرة تعي معاناتها مع الاسم المستعار ، وأرادت أن تكسبه وجوداً شعرياً، ولذلك عندما غيرت اسمها إلى غيداء قالت :

كتبت كفي أناشيد الهوى العذري في رحلة عامين

قصيرين كما الأحلام تمضي

بين وجه الماء والشمس القتيلة

غجرية .. تلتحف عشق الحكايات القديمة

تكتب الأشعار في صدق النبوءات

وأبناء القبيلة. (الجزيرة ع3334 في 1401/12/22هـ)

(31) أبو خالد ، فوزية ، إلى متى يختطفونك ليلة العرس (بيروت ، دار العودة ، 1973م 75 ، 76).

(32) السابق ، 76

(33) الوهيبي ، فاطمة ، المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت ،الطبعة الأولى ، 2005م ، 36 .

(34) القنيعير ،حسناء ،إشكالية المرأة والكتابة (ندوة نسائية) ، قوافل ، نادي الرياض الأدبي ،م2 ع4 رمضان 1415هـ ، 1995م ، 93 .

(35) قاري ، لطيفة ، هديل العشب والمطر ، (دار المدى ، دمشق ،2001م) ، 60.

(36) السابق :59 ،60.

(37) مطري ، نجلاء ،الزمن في الشعر النسوي السعودي المعاصر» دراسة في الدلالة والبناء « رسالة ضمن متطلبات درجة الماجستير ، جامعة ام القرى ،1427هـ /2007م ، 366.

(38) بقشان ، لؤلؤ ، أبجدية الصمت ، 1995م.

(39) بقشان ، لؤلؤ ، ثرثرة البوح الصامت ، الرياض ، 1410هـ .

(40) بقشان ، لؤلؤ ، أبجدية الصمت ،247.

(41) السابق ، 247.

(42) السابق ،247.

(43) السابق :251.

(44) العريض ، عبور القفار فرادى ، (نادي الطائف الأدبي ،1414هـ)، 31.

(45) السابق ،31.

(46) السابق ، 32.

(47) السابق، 33.

(48) درويش ، أمل ، سلام من قلب الماء (فراديس ، البحرين ، 2007م) ، 62.

(49) غاصب ، زينب ، نص بعنوان (امرأة جميلة) ، لدى الباحث.

(50) سبقت الإشارة إلى مصدر هذا النص .

(51) القرشي ، عالي ، نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل (دار المدى ، دمشق ،200م) ، 55.

(52) سعيد ، فائزة ، صانع الوردة (دار النمير ، دمشق ، 2007م) ، 238.

(53) قاري ، لطيفة ، لؤلؤة المساء الصعب (مؤسسة الانتشار العربي ، الطبعة الأولى ، 1998م)، 12 ، 13.

(54) درويش ، أمل ، ديوانها السابق ، 54.

(55) السابق ، 92.

(56) هندي ، أشجان ،نص مخطوط لدى الباحث نشر في عدد من الدوريات .



جماليات الهندسة الإيقاعية في النص الشعري (بين الثبات والتغير)

مراد عبدالرحمن مبروك

1 - فاتحة الدراسة

1 - 1 - المفهوم

يعني بالهندسة الصوتية الإيقاعية الأصوات التي تتماثل تماثلاً تطابقياً على المستويين ، الكمي والكيفي وتشكل مساراً هندسياً في التتابع الصوتي للنص وقد يكون هذا المسار مستقيماً أو منحنياً وفقاً لطبيعة تشكيل النص.

أما القصيدة الصوتية فلا نعني بها «قصيدة الضوضاء»[1] أو «الضجيج» التى يعني فيها صاحبها بقرع أصوات تصاحب عملية إلقائه للنص ولا التى تعتمد على تكرار حروف متماثلة في المعاني أو الأشكال أو المخارج الصوتية ، لكننا نعني بها القصيدة المنطوقة التى يلقيها الشاعر أو غيره ويتم تحويلها من نص مكتوب إلى منطوق وتحلل صوتيا وفقا لمعطياتها الصوتية .

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى عنيت بالإيقاع الشعري ، ومنها:

دراسات مصطفى جمال الدين عن «الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة» 1970[2]، و«دراسة الدكتور كمال أبوديب في البينة الإيقاعية للشعر العربي» سنة 1974[3]، ودكتور أحمد كشك عن «القافية تاج الإيقاع الشعري» سنة 1983، و«محاولات التجديد في إيقاع الشعر» سنة 1985[4] ودكتور سيد البحراوي عن «العروض وايقاع الشعر العربي»[5] وجوزيف شريم عن «الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة» سنة 1994[6] وغيرها، إلا أن هذه الدراسات برغم عنايتها بالجوانب الإيقاعية في القصيدة إلا أنها اعتمدت على النص المكتوب .

وتأتي هذه الدراسة مغايرة لما سبقها من حيث اعتمادها على النص المنطوق بصوت الشاعر نفسه او غيره ، حتى يتضح مدى التماثل الصوتي للهندسة الإيقاعية في النص ، ولكن يظل صوت الشاعر هو الأساس إذا توافق صوته مع قصدية النص ، ولكي يتحقق ذلك كان لابد من اعتمادها على الأجهزة الصوتية المعملية التى تقوم بتحويل النص الشعري من نص مكتوب إلى نص منطوق ، وبرغم اعتمادنا في التحليل الإيقاعي للنص الشعري في هذه الدراسة على صوت الشاعر نفسه إلا أن منهج التحليل الصوتي يتيح للدارس تحليل النص المنطوق سواء كان بصوت الشاعر أو أي صوت آخر ، شريطه أن يكون النطق قصديا أى يرتبط بقصدية الشاعر أو النص في القصيدة من حيث الوقف والوصل والعطف والاستفهام والتعجب والاستنكار وغيرها .

1 - 2 - القيمة التعبيرية الصوتية

إن ارتباط الصوت بالقيمة التعبيرية اختلف حوله العديد من الدارسين فهناك جدل قديم منذ فلاسفة الإغريق، مروراً باللغويين العرب والهنود القدامى، وانتهاء بالدراسات الصوتية والسيميائية واللسانية المعاصرة ، فقد فطن بعض اللغويين العرب القدامى إلى أهمية الصوت الدال ، ولم يقصدوا الصوت لذاته لكنهم قصدوا به التدليل على صحة قضية لغوية أو تركيبية أو

أدبية أو دينية ، ومن هؤلاء العلماء الخليل بن أحمد ، وسيبويه ، وابن دريد ، وابن جنى ، وابن فارس ، وابن سينا ، والجاحظ ، وفخر الدين الرازي ، كما عني به بعض اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين مثل همبلت Humboldt ويسبرسن Jespersen وبوز H.Gpos ، وماريوباى Mariopei ، وفندريس، وفيرث firth ، وستيفن أولمان ، وجورج هربرت ميد G.H.Mead ودي سوسير ، وسابير Sapir ، وروبرت هول R.Holl ، وادجار سترتفنت E.sturtevant، وهياكوا Hayakawal وغيرهم .

ومن اللغويين العرب المحدثين عني به أحمد فارس الشدياق وجورجي زيدان، ومرمرجي الدومنيكي، وإنستاس الكرملي، والعلايلي، ومحمود السعران، وإبراهيم أنيس، وعبدالرحمن أيوب ، ومحمد كمال بشر، وعبدالصبور شاهين، وتمام حسان، ومحمد عوني عبد الرؤوف، وأحمد مختار عمر ، ومحمود فهمي حجازي ، ومصطفى مندور ، وسعد مصلوح ، والبدراوي زهران ، وأحمد كشك ، وماهر هلال ، ومصطفى شحاته ، وكريم حسام الدين ، ومحمد العبد وغيرهم[7].

نقول : على الرغم من اختلاف الدرس اللغوي والنقدي قديماً وحديثاً حول هذه القضية، إلا أننا لا نستطيع إغفال أثر الصوت في تشكيل المعنى وفي الهندسة الإيقاعية للنص الشعري ، كما لا نغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية، إذ تتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري تبعاً لشكل القصيدة.

فشكل القصيدة العمودية ، يفرض هندسة ايقاعية معينة ، وشكل قصيدة الشعر الحر يفرض هندسة مغايرة ، برغم أن القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعري واحد ، لكن طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصوتية الملائمة له.

فنحن «إذا تأملنا النص الشعري العربي القديم في قالبه النموذج وجدناه يقدم عبر الوزن والقافية موسيقاه الطبيعية ومقومات إنشاديته»[8].

ويقدم في شكل عمودي هندسي يقوم على التوازي الرأسي للأبيات وعلى التقابل الأفقي للأشطر، «وهذان العنصران»؛ الرأسي والأفقي ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطاله، بحيث يتم فيه وصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، وتفصل بينهما مساحة بيضاء مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عمودياً ، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، وتنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تتفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقياً يحدان النص في البداية والنهاية[9].

وعليه فإن الهندسة الإيقاعية تأتي متوافقة مع هندسته الشكلية لأن «هذا التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطر الأول الثاني ويجد من امتداده منظما له في تواز هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام متشاكل[10] كما أن هذا الإيقاع الهندسي المتناسب والمنتظم في القصيدة العمودية يتوافق والحالات الشعورية والنفسية ، أى يكون له أثر في تشكيل المعنى للمتلقي ، ولذلك يقول حازم القرطاجني: «وكلما وردت أنواع الشئ وضروبه مرتبة على نظام متشاكل ، وتأليف متناسب ، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشئ ووقع فيها الموقع الذى ترتاح له»[11].

على حين أن الهندسة الصوتية الإيقاعية في قصيدة الشعر الحر Free Verse، تأتي متوافقة أيضا مع شكل القصيدة ، فلا تنتظم الهندسة الصوتية الإيقاعية فيها انتظاماً متوازياً أو متقابلاً، لكنها تتابع تتابعاً غير منتظم وفقاً لطول السطور الشعرية وقصرها ووفقاً لتغير البحور الشعرية. ذلك أنها تعتمد

على تماثل الوحدات الصوتية الإيقاعية وفقاً لهذا الشكل اللا منتظم للنص الشعري.

1 - 3 - العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية

لقد اتبعنا خطوات إجرائية في تحديد المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري هي:

1. تحويل النص الشعري المكتوب إلى نص منطوق بإستخدام جهاز السنوجراف Sonagraph أو الأسبكتروجراف spectrograph ، أو جهاز التحليل الطيفي الفوري Speech work station وهي أجهزة تقوم بتحويل الصوت المنطوق إلى حزم صوتية ، وقد استخدمنا في هذا الصدد جهاز «السنوجراف» كي يتم تحويل النص المكتوب إلى حزم صوتية متجاورة يتم على ضوئها تحديد الكتابة الصوتية المنطوقة للنص الشعري، غير أننا قد استخدمنا في الكتابة المقطعية للنص «الرمزية الدولية»[12] إلى جانب الرمزيتين العربية والأوربية حتى يسهل التعامل مع النص في شتى الجوانب الثقافية العربية أو الأجنبية وقد بدأنا في التقطيع الصوتي بالحزم الصوتية الدقيقة للنص من خلال تتابع الصوائت والصوامت الصوتية مروراً بالرمزية الدولية العالمية والعربية والإنجليزية وإنتهاء بالصيغ التفعيلية العروضية ، ومن خلال التماثلين التطابقي والتقاربي لهذه الأنماط نستطيع تحديد المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعري برغم تعدد الإبجديات الصوتية التى استخدمها أغلب اللغويين العرب المعاصرين حتى تواكب صوتيات النص الأدبي المعاصر من ناحية ، ولتوافق معظمها مع آلات الطباعة العربية من ناحية ثانية كما هو موضح في جدول (1) واعتمدنا في هذا الجدول على بعض الدراسات اللغوية المعاصرة ومنها دراسة «الكلام إنتاجه وتحليله «للدكتور

عبدالرحمن أيوب و«دراسة الصوت اللغوي» للدكتور أحمد مختار عمر، ووضعنا صوتي «الواو والياء» ضمن الصوائت لأن معظم اللغويين[13] قد درسوها ضمن أصوات اللين أو أشباه اللين على اختلاف مستوياتها.

2. تحليل النص الشعر وفقاً لصوت الشاعر أو أي صوت آخر وقد استطعنا الحصول على بعض القصائد الشعرية للشعراء الذين تدور حولهم هذه الدراسة – وهما: «عبدالله البردوني» «وبدر شاكر السياب» – مسجلة بصوتيهما، وقمنا بتحليل قصيدتيهما صوتياً وفقاً لنطقهم الصوتي للقصائد، حيث إن طبيعة المنهج تقتضي أن تنطق القصيدة بصوت الشاعر أولاً، فإن لم يكن ذلك ممكنا ينطق النص بصوت آخر شريطة أن يكون صوتاً قصدياً – أى يرتبط بقصدية النص في الوقفات والسكنات والعطف والوصل والفصل – ويتم تحليل الهندسة الصوتية للنص وفق هذا الصوت القصدى ، ويمكن أن تنطق بالصوتين «صوت الشاعر وصوت آخر» حتى يتسنى معرفة الخصائص الصوتية للنص.

جدول رقم (١)

جدول الرمزية الصوتية المستخدم فى هذه الدراسة

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربى	الرمز الدولى	نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربى	الرمز الدولى
الصوامت	الهمزة	ء	ʔ		الغين	غ	ɣ
	الباء	ب	b		الفاء	ف	F
	التاء	ت	T		القاف	ق	q
	الثاء	ث	θ		الكاف	ك	K
	الجيم	ج (معطشة)	dj=dz		اللام	ل	L
		ج (القاهرية)	g		الميم	م	m
	الحاء	ح	h		النون	ن	n
	الخاء	خ	x		الهاء	هـ	h
	الدال	د	d	الصوائت	الكسرة القصيرة	ـِ	i
	الذال	ذ	ð		الكسرة الطويلة	ـي	i:
	الراء	ر	r		(ياء المد)	ى	i:
	الزاى	ز	z		الضمة القصيرة	ـُ	U
	السين	س	s		الضمة الطويلة		
	الشين	ش	ʃ		(واو المد)	ـو	U:
	الصاد	ص	s		الفتحة القصيرة	ـَ	a
	الضاد	ض	d		الفتحة الطويلة		
	الطاء	ط	T:		(الألف الممدودة)	ا	a:
	الظاء	ظ	ð̣		الواو	وَ	W
	العين	ع	ʕ		الياى	ىَ	j

3. استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية من النص المنطوق « الحزم والكتابة الصوتية المنطوقة» ، وذلك من خلال الكشف عن التماثل في المقاطع الصوتية ، والصيغ التفعيلية ، والحركات الصوتية ، ويتضح هذا التماثل من خلال جدول المتغيرات الصوتية لهذه الأنماط والمسار الهندسي البياني لها ، مستخدمين في ذلك الجداول الإحصائية والرسوم الهندسية البيانية حتى تتم دراسة الهندسة الصوتية للنص دراسة عليمة دقيقة .

4. محاولة ربط الأنماط الصوتية مع بعضها البعض في النص، وذلك عن طريق كشف طبيعة العلاقة الترابطية بين كل من المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ، وقد أمكننا التوصل إلى معادلة علمية تحكم العلاقة بينهما بحيث يمكن ضبط احدهما عن طريق الآخر، وأطلقنا عليها المعادلة المقطعية الحركية «المقطحركية».

5. محاولة استنباط المعاني الدلالية من خلال العلاقة بين هندسة الصوت والتشكيل الهندسي للنص، على أن علاقة المعاني بالهندسة الصوتية للنص تظل نسبية حيث تختلف من نص لآخر وفقا لطبيعة تشكيل النص من ناحية، وتشكيل الهندسة الصوتية من ناحية أخرى، غير أن العلاقة بينهما تظل موجودة في كل النصوص الإبداعية وإن اختلفت دلالتها وأبعادها من نص لآخر.

6. الاعتماد على «التشاكل الصوتي» الذى يسهم في استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية، والتشاكل الصوتي قد عنى به جريماس Greimas وقصره على تشاكل المضمون في كتابه «الدلالة البنيوية»، الأمر الذي جعل هذا المفهوم جامعاً وغير محدد ، وتنبثق منه تفريعات عديدة ويرتبط بالمعنى دون التركيب اللغوي حيث يرى أن التشاكل هو « مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التى تجعل «قراءة النص» قراءة متشاكلة للحكاية[14] .

أى أن هذا المفهوم يدور حول الأفكار والمضامين والمعاني المتشاكلة أو المتماثلة أو المتوافقة أو المكررة في النص.

غير أن راستي Francois Rastier ، قد طور مفهوم «التشاكل» وخرج به من الحيز المضموني الضيق عند «جريماس» إلى حيز متسع يشمل التعبير اللغوى والمضمون معاً ، ومن ثم أخذ يشمل التشاكل الصوتي والنبري والإيقاعي والمنطقي والمعنوي ، أى أن التشاكل الصوتي يصبح جزءا من التشاكل النصي الذى عرفه «راستي» بأنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت(15) وطبق هذا المفهوم على الشعر وخصوصاً عنصر التشاكل الصوتي والتعادلات والتوازنات التركيبية.

وقد أيدت جماعة (M) الشعرية مفهوم «راستي» وسارت على خطاه، ورأت أن التشاكل هو تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها « ظاهرة أو غير ظاهرة «صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية» عميقة أو «سطحية» على مدى إمتداد النص(16).

على أن ما يعنينا في هذا الموضع هو «التشاكل الصوتي» – وهو أحد أنماط التشاكل النصي – ويعنى به الأشتراك الصوتي في مقوم من مقومات النص عن طريق تجنيس بعض تراكيب السياق النصي تجنيساً كلياً أو جزئياً. ويبدأ بالصوائت والصوامت والمقاطع بشتى أنواعها ، والتفعيلات المتماثلة ، والتراكيب النحوية المتعادلة ، وينتهي بتماثل الجرس الصوتي للكلمات المكررة تكراراً لفظياً. ومن ثم تدور هذه الدراسة في محورين :

الأول : الهندسة الصوتية المقطعية بين الثبات والتغير.

الثاني : الهندسة الصوتية الحركية بين الثبات والتغير .

2 - الهندسة الصوتية المقطعية بين الثبات والتغير

يعنى بالهندسة االصوتية المقطعية ، الأصوات الإيقاعية المتماثلة ، على مستوى المقاطع الصوتية والصيغ التفعيلية ، حيث نجد أن المستويات الصوتية المقطعية تتكرر تكراراً متماثلا في كل النص الشعرى ، ومن ثم تسهم الهندسة الصوتية المقطعية في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص ، وتتمثل هذه الهندسة الإيقاعية الثابتة في النص الشعري في محورين.

الأول : الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة .

الثاني : الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة .

2 - 1 - العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية

تعد القصيدة العمودية من أكثر القصائد الشعرية اعتماداً على الهندسة الصوتية الإيقاعية الثابتة ، تلك الهندسة التى تقوم على الترتيب ، والتعاقب والتكرار الثابت ، سواء على مستوى المقاطع الصوتية ، أو الحركات الصوتية، أو الصيغ التفيعيلية العروضية ، أو على مستوى التغيرات الصوتية النوعية كالجهر Sonant والهمس Surd والنبر Stress والتنغيم Intonation والجرس الصوتي ، والتماثل التكراري بين هذه الأنماط الصوتية مع بعضها البعض هو الذى يشكل المسار الهندسي للصوت الإيقاعي في النص الشعرى.

غير أننا نعنى بالهندسة الصوتية المقطعية الثابتة ، تلك الهندسة الصوتية الناتجة عن تماثل المقاطع الصوتية مع بعضها البعض تماثلاً ثابتاً لا يتغير طوال النص الشعري ، وكذلك تماثل الصيغ التفعيلية العروضية على اعتبار أن هذه الصيغ هي محصلة تضافر المقاطع الصوتية مع بعضها البعض.

ولتوضيح الهندسة الصوتية المقطعية الثابتة في النص الشعري العمودي تقف على سبيل التمثيل عند قصيدة «ومايزال إلا أنا وبلادي» للشاعر عبدالله

البرودني ، لتوضيح مسار الهندسة الإيقاعية الثابتة ،وذلك من خلال إلقاء الشاعر للقصيدة بصوته[17] تارة وصوت الباحث تارة أخرى. ثم تحليل النص الشعري تحليلاً طيقيا بإستخدام جهاز السنوجراف Craph. Tm Model 7800 Digital Sonagaph ، ولما كان من غير الملائم في هذا الموضع أن نضع كل صور الحزم الصوتية للقصيدة لأننا سنقع في مزلق التكرار الكمي دون جدوى ، رأينا ان نحلل النص من خلال حزمه الصوتية مقتصرين في ذلك على عرض بعض نماذج التحليل الطيقي، ثم نعرض بعد ذلك للكتابة الصوتية المنطوقة لكل النص الشعري وهذه الكتابة بدورها هي محصلة التحليل الطيقي للحزم الصوتية في النص الشعري كله من خلال صوت الشاعر نفسه.

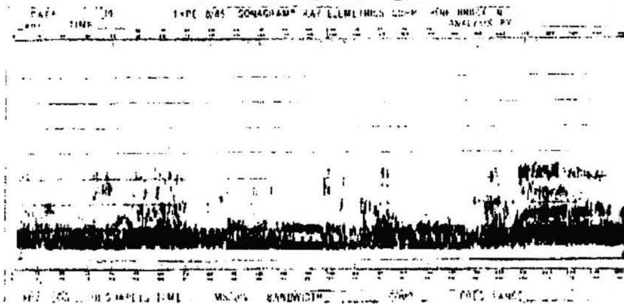
يقول عبدالله البردوني في مطلع قصيدته :

تسلياتي كموجعاتي وزادي   مثل جوعي وهجعي كسهادي

والتحليل الطيقي للشطر الأولي على سبيل التمثيل يتضح في الشكلين الطيفيين أرقام (1) ، و(2) بصوت الشاعر وفي شكل (3) بصوت الباحث .

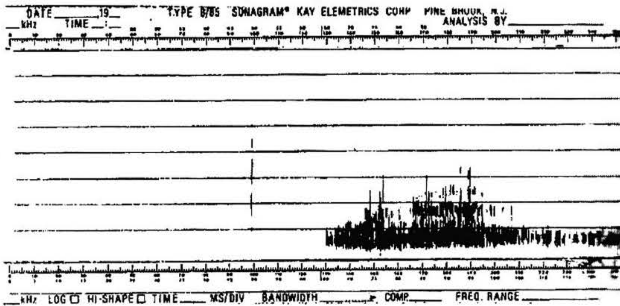
شكل طيفى رقم (١)

تسلياتى كموجعاتى (صوت الشاعر)



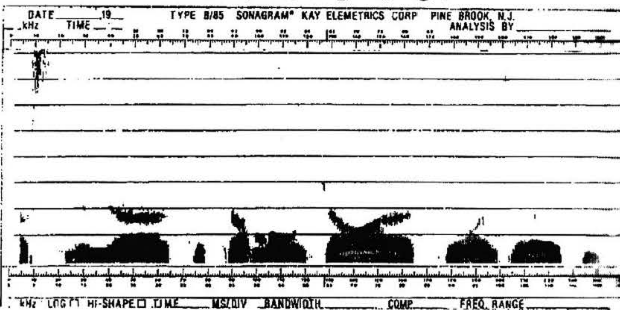
شكل طيفى رقم (٢)

وزادى «صوت الشاعر»



شكل طيفى رقم (٣)

تسلياتى كموجعاتى وزادى «صوت الباحث»



ففي الشكل الطيفي الأول بصوت الشاعر نجد قوله « تسلياتي كموجعاتي » تتتابع فيه الأصوات على النحو التالي: (ت ـَ س / ل ـ / ى ـَ ا/ ت ـ ى / ك ـَ /م ـُ و / ج ـ / ع ـَ ا / ت ـ ى) أى أن الحزمَ الصوتية تبدأ بصَوت التاء ثم صوت الفتحةَ القصيرة ثم صوتَ السين ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم الياء ثم الفتحة الطويلة ثم التاء ثم الكسرة القصيرة وهكذا حتى نصل إلى صوت الياء.

وفي الشكل الطيفي الثاني بصوت الشاعر نجد قوله « وزادى « ، وتتابع فيه الأصوات على النحو التالي : (وـَ / زـَ ا / د ـ ى) فتبدأ الحزم الصوتية بصوت الواو ثم صوت الفتحة ثم صوت الزاى ثم صَوت الفتحة الطويلة ثم صوت الدال ثم الكسرة الطويلة.

وفي الشكل الطيفي الثالث بصوت الباحث نجد قوله (تسلياتي كموجعاتي وزادي) تتابع فيه نفس الأصوات الصوتية في الشكلين السابقين من أول الحزمة الصوتية لصوت التاء وحتى الحزمة الصوتية لصوت الياء.

ويتضح لنا من خلال أشكال الحزم الصوتية أن الأصوات الصامتة والصائته تتجاور تجاوراً تعاقبياً حيث تبدأ الحزم بالصامت ثم يعقبه الصائت وهكذا ، وهذا التجاور التعاقبي المنظم يسهم في تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص.

كما يتضح لنا أيضا من خلال هذه الحزم الصوتية أن المقاطع المتماثلة تتماثل حزمها الصوتية ، ومن ثم تتماثل المقاطع الصوتية القصيرة مع بعضها البعض ويرمز لها بالرمز (CV)، وكذلك المقاطع المتوسطة (CVV–CVC) والطويلة (CVCC–CVVC) وكل منها يتماثل مع بعضه البعض ، وهذا التماثل بدوره يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية ويتضح هذا التماثل على سبيل التمثيل بين (ت ـ ى ، ت ـ ى) وكذلك بين المقاطع القصيرة (ل ـ ك ـ ج) .

لكننا نلاحظ في الأشكال الطيفية المسجلة بصوت الشاعر أن بها بعض التداخل في الحزم الصوتية ولاسيما أصوات الجهر والهمس المتجاورة ويرجع هذا لسببين الأول: أن تسجيل صوت الشاعر لم يكن نقياً، وذلك لوجود بعض الأصوات الضوضائية التى كانت مصاحبة لإلقاء الشاعر للقصيدة

والثاني : أن صفات بعض الأصوات تنتقل للأصوات المجاورة لها نتيجة تأثر الأصوات المتجاورة بعضها البعض – لذلك نجد في هذه الحزم أن بعض الأصوات المهموسة – والتى يفترض أن تكون خالية من الخطوط الطويلة السوداء لأن هذه الخطوط تعبر عن اهتزاز الأوتار الصوتية أثناء نطق الصوت المجهور بينما الأصوات المهموسة لا تهتز فيها الأوتار الصوتية – آخذت صفات الجهر نتيجة التأثر بالصوت المجاور ، ويتضح الفرق بينها كما في الاشكال (1 ، 2 ، 3).

ومن خلال هذه الاشكال يتضح لنا الفرق بين اصوات الجهر والهمس – أو لنقل بين الحزم الصوتية ذات الخطوط السوداء الطويلة. والحزم الصوتية الخالية من هذه الخطوط – عندما يكون الصوت نقيا أو يصاحبه ضوضاء أو ضجيج ، ويتضح ذلك من خلال المقارنة بالشكل الطيفى رقم (3) الذى جاء بصوت الباحث في معمل صوتي مغلق وخال من الضجيج أو الضوضاء ، وهذا الشكل تحليل طيفي لنفس الشطر الشعري الأول في القصيدة وهو (تسلياتي كموجعاتي وزادي) وفيه نجد أن هذا الشكل الطيفي هو نفس الشكلين الطيفيين رقمي (1 ، 2) اللذين سجلا بصوت الشاعر، أي أن الفرق بينهما يكمن في وجود أصوات ضجيجية مصاحبة لصوت الشاعر واتضحت في حزم الشكلين (1 ، 2) وخلو الجهر والهمس دون تداخل بينهما ، وفيه تتضح أصوات الهمس في حزم بيضاء خالية من أي خطوط سوداء ، ويمكن الفرق بينهما أيضا في المدة الزمنية المستغرقة في النطق ، فالشكلان (1 ، 2) المسجلان بصوت الشاعر استغرقا مدة زمنية أطول وصلت إلى ثلاث ثواني

ونصف الثانية تقريبا في نطقه للشطر الأول (تسلياتي كموجعاتي وزادي) بينما الشطر نفسه نطق بصوت الباحث في مدة ثانيتين ونصف الثانية في الشكل الطيفي رقم (3).

وعليه فإن المسافة الزمنية للمقاطع عند الشاعر كانت أطول منها عند الباحث ، وإن كان ذلك يحدث تغييراً في سرعة الإيقاع ، لكنه لا يحدث تغييراً في التماثل التكراري للمقاطع الصوتية ، أى يظل عدد المقاطع هو نفسه لا يتغير بتغير المسافة الزمنية طالما أن النص المنطوق واحد.

ومن خلال تحليلنا الطيفي لقصيدة «ومايزال إلا أنا وبلادي» فإننا نستخلص من هذه الكتابة الصوتية مستوى التتابع التكراري للمقاطع الصوتية كما هو موضح فى جدول رقم (2).

جدول رقم (٢)
جدول تتابع المقاطع الصوتية فى "وما يزال إلا أنا وبلادى"

مسلسل السطر الشعرى	عدد المقاطع القصيرة ص ح cv	عدد المقاطع المتوسطة: مغلق ص ح ص cvc	مفتوح ص ح ح cvv	عدد المقاطع الطويلة: ص ح ص ص cvcc	ص ح ح ص cvvc	عدد المقاطع فى السطر الشعرى الواحد
١	٩	٤	١١			٢٤
٢	٩	٦	٩			٢٤
٣	٨	٧	٩			٢٤
٤	٩	٥	١٠			٢٤
٥	٨	٤	١٢			٢٤
٦	٩	٦	٩			٢٤
٧	٩	٥	١٠			٢٤
٨	٨	٩	٧			٢٤
٩	٨	١١	٥			٢٤
١٠	٨	٣	١٣			٢٤
١١	٩	٩	٦			٢٤
١٢	٩	٨	٧			٢٤
١٣	٧	٦	١١			٢٤
١٤	٧	٤	١٣			٢٤
١٥	٩	٤	١١			٢٤
١٦	٨	٥	١١			٢٤
المجموع	١٣٤	٩٦	١٥٤			٣٨٤
النسبة	%٣٤.٩	%٢٥	%٤٠.١			%١٠٠

المقاطع المفتوحة = ٣٤.٩% + ٤٠.١ = ٧٥% والمقاطع المغلقة = ٢٥%

ومن خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية فى القصيدة ، وكذلك الكتابة الصوتية لها يتضح لنا التشكيل الهندسى للصوت الإيقاعى على النحو التالى:

1 – تساوي عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت من أبيات القصيدة، حيث بلغ عدد المقاطع الصوتية فى كل بيت شعري أربعة وعشرين مقطعاً صوتياً. وهذا التساوى الدقيق فى عدد مقاطع كل بيت يجعل الهندسة الصوتية للنص منتظمة ومرتبة ترتيباً دقيقاً ، بحيث لا يخرج مقطع من مقاطع القصيدة على هذا الترتيب المنظم . وهذا التماثل الصوتى فى عدد المقاطع يسهم إلى حد كبير فى تشكيل الهندسة الصوتية المنتظمة .

2 – إن التماثل التطابقي للمقاطع الصوتية فى النص يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية ويعنى به التطابق الكمي والكيفي للمقطع الصوتي على مستوى النص الكلي ، فنجد المقطع القصير (CV) قد تكرر تسع مرات فى عدد الأبيات أرقام (2–4–6–7–11–12–15) كما تكرر ثماني مرات فى الأبيات (3–5–8–9–10–16) وهكذا الأمر أيضاً بالنسبة للمقطعين «(CVC) CVV حيث يسهم تساويهما الكمى مع بعضهما البعض فى تشكيل الهندسة الصوتية للنص ، ويتضح هذا التساوي من خلال النظر إلى الجدول رقم (2) غير التماثل التقاربي للمقاطع هو الذى له فضل الشيوع فى هذا النص ويعنى به التقارب الكمي للمقاطع المتماثلة مع بعضها البعض ، أو التقارب الكمي للمقاطع المختلفة مع بعضها البعض أيضاً. ونجد هذا التماثل فى كل الأبيات الشعرية فى النص على مستوى المقاطع الثلاثة (CVV) ، (CVC) ، (CV) . وهذا التماثل المنتظم يجعل الصوت الإيقاعي يسير فى خط منتظم طوال النص الشعري العمودي .

3 – تشكيل هندسة الصوت الإيقاعي ، فالمقطع القصير (CV) تكرر (134) مرة، والمتوسط المغلق (CVC) تكرر (96) مرة والمتوسط المفتوح

(CVV) تكرر (154) مرة. وترجع زيادة المقطع المتوسط المفتوح على المتوسط المغلق إلى البنية المركزية الإيقاعية ، التى يعتمد عليها النص . هذه البنية تتمثل بالدرجة الأولى فى صيغة فاعلاتن (CV – CVV – CVC – CVV –) وهى الصيغة التى لها فضل الشيوع فى النص الشعرى ، وفيها تتكرر صيغة (CVV) مرتين فى مقابل (CVC) تتكرر مرة واحدة ، فضلاً عن أن هذه الصيغة تتكرر أربع مرات فى كل بيت شعري فى معظم القصيدة كما هو موضح فى جدول (3) (جدول تتابع الصيغ التفعيلية).

أما صيغة متفعلن (CV – CVC – CV – CVC) (فلا تتكرر إلا مرة واحدة أو مرتين على الأكثر فى كل بيت شعري. وهذا ما يفسر سبب زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة التى وصلت نسبتها إلى 40.1 ٪ من عدد الصيغ التفعيلية الكلية فى القصيدة ، ثم جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الثانية فبلغت نسبتها 34.9 ٪ مقطعاً ، ثم جاءت المقاطع المتوسطة فى المرتبة الأخيرة فمثلت نسبة 25 ٪ من المقاطع الكلية للنص ، كما أن التماثل بين هذه الصيغ التفعيلية يسهم فى تشكيل هندسة الصوت الإيقاعى ويتضح هذا التماثل فى جدول رقم (3)، حيث تكررت التفعيلات (96) مرة بمعدل ست تفعيلات فى كل بيت. وهذا التتابع المنتظم للصيغ التفعيلية يجعل المسار الهندسي للإيقاع مستقيماً طوال النص الشعري.

وإذا كان عدد أبيات القصيدة ستة عشر بيتاً فإن عدد التفعيلات يكون 6×16=96 تفعيلة ، وإذا كانت كل تفعيلة تتكون من أربعة مقاطع وكل بيت يتكون من ست تفعيلات فإن كل بيت يحوي 6 × 4 = 24 مقطعاً وعليه فإن القصيدة تحوى 16 × 24 = 384 مقطعاً وهذا التتابع الهندسى الصوتى المنظم يجعل الصوت الإيقاعي يسير فى خط مستقيم طوال النص . ويتضح هذا في الجدول رقم (3).

جدول تتابع الصيغ التفعيلية فى قصيدة (وما يزال إلا أنا وبلادى)

مسلسل السطر الشعرى	فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	مستفعلن	عدد التفعيلات فى السطر الواحد
١	٣	٢	١		٦
٢	٢	٢	٢		٦
٣	٣	١	١	١	٦
٤	٣	٢	١		٦
٥	٤	٢			٦
٦	٣	٢	١		٦
٧	٢	١	٢	١	٦
٨	٣	١	١	١	٦
٩	٣	١	١	١	٦
١٠	٣	١	١	١	٦
١١	٣	٢	١		٦
١٢	٣	٢	١		٦
١٣	٤	١		١	٦
١٤	٤	١		١	٦
١٥	٣	٢	١		٦
١٦	٣	١	١	١	٦
المجموع	٤٩	٢٤	١٥	٨	٩٦

4 – إن الشكل الهندسي المستقيم للقصيدة ينعكس على الصوت فى كل القصيدة فنجد فى كل شطرين تتابع أصوات الصيغ التفعيلية (فاعلاتن أو فعلاتن) تليها صيغة (متفعلن أو مستفعلن) وتنتهى بصيغة (فاعلاتن أو فعلاتن) مرة أخرى. وهذا التتابع المنتظم فى كل النص يجعل تتابع الصوت مستقيماً ومنتظماً. الشيء الذى يجعل هندسة الصوت الإيقاعى فى النص تسير فى خطوط مستقيمة ومنتظمة .

5 – إن طغيان المقاطع المفتوحة القصيرة (CV) والمتوسطة المفتوحة (CVV) بنسبة 75 ٪ على المقاطع المتوسطة المغلقة ، إنما يعبر عن انسيابية الأداء الصوتي والنصي من ناحية وعن الحالات الشعورية من ناحية أخرى ، وأهم الأبيات التى اعتمدت على المقاطع المتوسطة المفتوحة هى أرقام (16–15–14–13–10–7–5–4–1) . يقول الشاعر على سبيل التمثيل فى بعض أبياته :

أو عصافير فى عروقي جياع والدوالي والقمح فى كل وادى

فى حقولى ما فى سواها ولكن باعت الأرض فى شراء السماد

يا ندى يا حنان أم الدوالي وبرغمي يجيب من لا أنادي

إن الشاعر يشكو من الواقع المرير الذى أدى إلى الجوع والضياع والموت برغم أن القمح يحيطهم من كل صوب فى الحقول ، ولكن القهر السلطوى حرمهم من كل خيرات بلادهم ، هذا القهر ينعكس على الذات، فنجد الشاعر يستخدم المقاطع المتوسطة المفتوحة التى تتوافق والآهات النفسية، ومن ثم لا تخلو كلمة فى الأبيات السابقة من المقاطع المتوسطة المفتوحة، ففى حالات الآهات النفسية يكون النفس بطيئاً نتيجة عملية اجترار الماضى والحاضر واستغراق النفس الإنسانية فى تأمله بغية التوافق مع طبيعة الحدث الماضي المستوحي.

وهذا على عكس النصوص الشعرية التى تعتمد على المقاطع القصيرة

والمتوسطة المغلقة. نجد أن الإيقاع فيها يكون سريعاً نتيجة تعدد السكنات والوقفات فتؤدي إلى سرعة الأداء الصوتى. بحيث لا تجد الذات مرتكزاً صوتياً طويلاً يؤدى إلى التأمل أو الاسترجاع أو المناجاة النفسية ، كما فى المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة، ويتضح الإيقاع القصير فى الشطر الأول من البيت التالى الذى يقول فيه الشاعر :

أو لأني زعمت أن لديهم لي حقوقاً من قبل حق ابن هادي

إن قارئ النص يستطيع أن يدرك من الوهلة الأولى سرعة الأداء فى الشطر الأول وبطئه نسبياً فى الثانى ، لأن الأول جميع مقاطعه قصيرة ومتوسطة مغلقة ما عدا مقطعاً واحداً . بينما الشطر الثاني به أربعة مقاطع مفتوحة ، غير أن البيت كله يشترك فى كثرة الوقفات والسكنات الناتجة عن ارتكازه على المقاطع المتوسطة المغلقة إلى حد كبير. وهذا بدوره يؤدي إلى سرعة الإيقاع نتيجة قصر المدة الزمنية المستغرقة فى النطق ، إذ من طبيعة المقاطع القصيرة أنها لا تترك مجالاً متسعاً للتأمل والتفكير ، وإنما يتم تجاوزها بسرعة نتيجة قصر النفس، وهذه السرعة تعبر عن التوترين ؛ الداخلي والخارجي اللذين تعيشهما الذات وتنعكس على مفرداتها. بينما المقاطع المتوسطة المفتوحة (CVV) والطويلة (CVVC) تحتاج إلى كمية هواء أكبر وإلى مدة زمنية أطول لأنها تترك مجالاً فسيحاً للتأمل والتعبير عن الآهات النفسية وإخراجها بما يتوافق مع الحالات الشعورية.

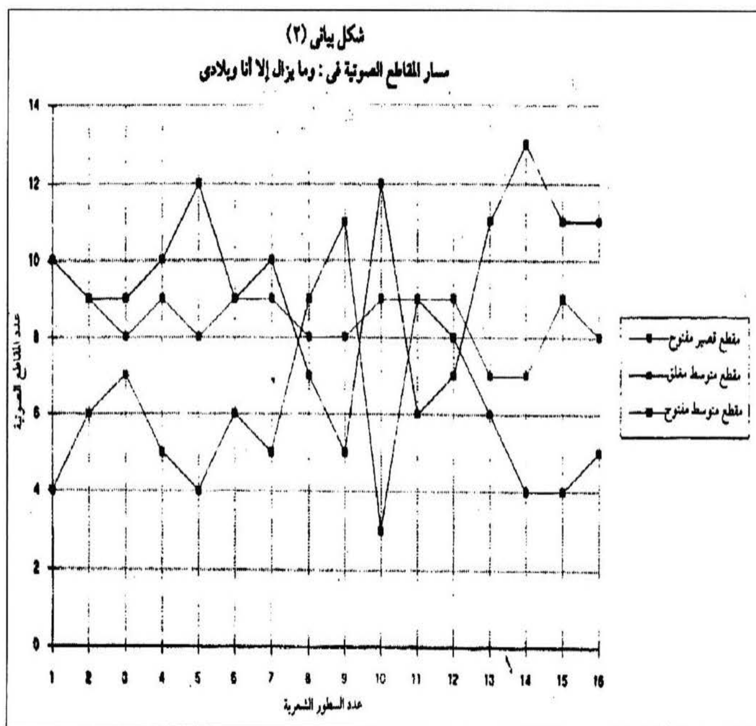
ونستطيع القول: إن زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة فى كل القصيدة بحيث احتلت موضع الصدارة – وهذا قليل الحدوث فى النصوص الشعرية – إنما يعبر عن اعتماد القصيدة كلها على تصوير الحالات الشعورية والآهات النفسية التى تعاني منها الذات .

6 – إن هذه المقاطع الصوتية تتابع تتابعاً منتظماً طوال القصيدة ، حيث تأتي المقاطع المتوسطة المفتوحة فى قمة المسار الصوتي ، تتبعها المقاطع القصيرة

والمتوسطة المغلقة على المستوى الكمي ، وعلى المستوى الصياغي تتماس هذه المقاطع فى كثير من النقاط. ونقاط التماس هى نفسها النقاط التى تتساوى فيها هذه المقاطع مع بعضها البعض، حيث تلتقي فى الخط البياني عند نقطة واحدة كما فى البيت الشعرى الأول الذى تلتقى فيه المقاطع المتوسطة المفتوحة والقصيرة عند النقطة التصاعدية رقم (10) وهكذا فى بقية النقاط الموضحة فى الشكل البياني رقم (2) – الذى يعنى بتوضيح مسار المقاطع الصوتية فى قصيدة (ومايزال إلا أنا وبلادي) – نجد أن المقاطع الصوتية المتساوية تتماس مع بعضها البعض عند نقاط التقاء المحورين ، الرأسي والأفقي ، كما هو موضح فى شكل (2).

7 – تتشكل الهندسة الصوتية المنتظمة للنص الشعري عند عبدالله البردوني من خلال تماثل صوت القافية فى كل القصيدة ، حيث يشكل الصوت الدال مرتكزاً محورياً للهندسة الصوتية فى القصيدة، ويتضح ذلك من خلال النظر إلى الكتابة الصوتية للقصيدة، حيث نجد أن جميع أبياتها ينتهى بمقطع متوسط مفتوح هو عبارة عن الصوت الدال وصت المد بالكسر الذى يتبعه ، وهذا يجعل إيقاع الصوت يسير على وتيرة واحدة منتظماً دون خلل. الأمر الذى يجعل مؤشر الصوت الإيقاعي مستقيماً طوال القصيدة.

8 – تماثلت المقاطع الصوتية فى نهاية الشطر الأول فى كل القصيدة بحيث انتهت جميعها بمقطع متوسط مفتوح ما عدا أربعة شطور منها انتهت بمتوسط مغلق هى أرقام (6 ، 9 ، 13 ، 14) وهذا التماثل فى كل النص الشعرى يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص، ويجعل إيقاع الصوت مستقيماً وذا مستوى صوتي واحد .



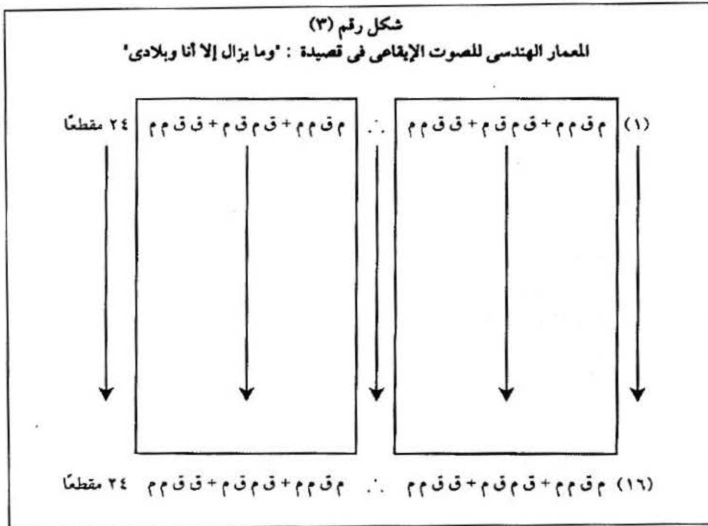
9 – إذا تم وضع الشطر الثانى أسفل الأول فى كل النص على اعتبار أن الثانى ينطق صوتياً بعد الأول فإننا نجد أن المقاطع أرقام (2 ، 7 ، 10) فى كل شطور القصيدة مقاطع قصيرة (CV) ، بينما نجد أن المقاطع أرقام (8 ، 11 ، 12) فى كل شطور النص مقاطع متوسطة . وهذا يسهم بدور كبير فى تشكيل الصوت الإيقاعي من ناحية ، وفى هندسة الصوت هندسة منتظمة ومستقيمة من ناحية ثانية .

10 – وإذا رمزنا للمقطع القصير بالرمز (ق) والمتوسط بالرمز (م) يصبح تتابع الشكل الهندسى للصوت فى أبيات النص الشعري السابق من البيت الأول إلى الأخير على النحو التالى:

(م ق م م   م ق م ق   م ق م م   ق م ق م   ق ق م م)

وهكذا يظل هذا التتابع الصوتي منتظماً ومتتابعاً ومستقيماً طوال النص، وعندئذ يكون المعمار الصوتي – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – متوافقاً والمعمار البنائي الشكلى للنص الشعرى. وكلاهما يمثله الشكل الهندسى رقم (3) .

إن هذا الشكل الهندسي المستطيل يوضح طبيعة الشكل الهندسي لقصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادي» حيث الأصوات تتابع فى تشكيل هندسي مستقيم ومنظم ودقيق إلى حد الصرامة. وهذا التشكيل بدوره ينعكس على معاني النص فيكون الشاعر حريصاً إلى حد كبير على بلورة كل المعاني التي يبغي طرحها فى داخل هذا الإطار ، ولا تخرج عنه مما يؤدي فى بعض الأحيان إلى لجوء الشاعر إلى تشكيل صوتي يتوافق مع الهندسة الصوتية المنتظمة للنص، لكنه قد لا يتوافق والحالات الشعورية أو الرؤية المطروحة فى النص. مما يعد تزييفاً للوعى والشعور. لكن هذا لا ينفي جودة التشكيل الهندسي للصوت والنص إذا أحسن الشاعر مزج الرؤية بالأداة فى هذا الإطار المنظم والمستقيم.



2 - 1 - العمليات الإجرائية لتحليل الهندسة الصوتية الإيقاعية

ويعنى بها المسار التتابعي للأصوات الإيقاعية المقطعية التى تتغير من موضع لآخر ، نتيجة عدم تساوي السطور الشعرية من ناحية وعدم التزامها ببحر شعرى واحد من ناحية ثانية ، وعدم التزامها بقافية موحدة من ناحية ثالثة ، وعدم تساوي عدد تفعيلاتها من ناحية رابعة . وتتضح هذه الهندسة الصوتية المقطعية المتغيرة فى قصيدة «الشعر الحر» .

ونقف عند نموذج من نماذج الشعر الحر للشاعر «بدر شاكر السياب» فى قصيدته «شناشيل ابنة الجلبى» وقد قمنا بالتحليل الطيفى لها وذلك من خلال صوت الشاعر نفسه[18]. ونظراً لصعوبة وضع كل صور الحزم الصوتية للقصيدة فى متن الدراسة رأينا أن نكتفي بعرض بعض نماذج من الحزم الصوتية لكل منهما ثم ننتقل لرصد الكتابة الصوتية لها من خلال حزمها الصوتية. يقول السياب فى قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي»:

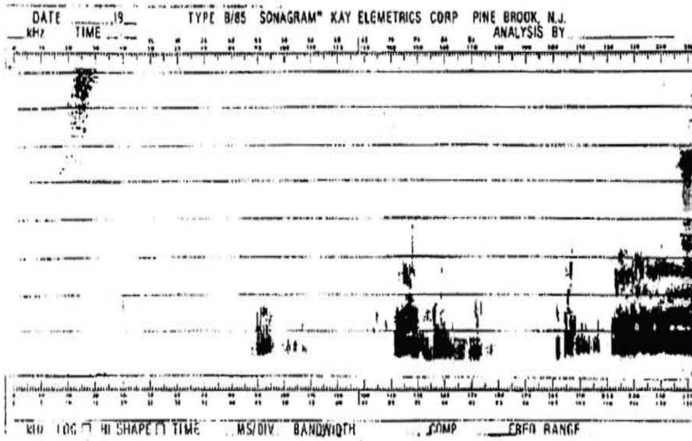
«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم»

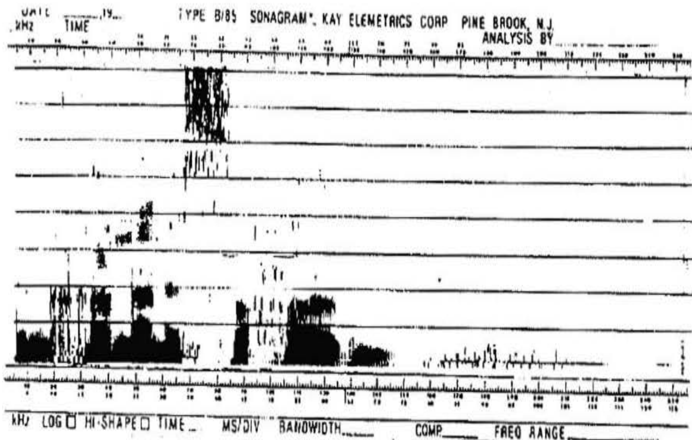
والتحليل الطيفي الصوتي للسطر الثاني – على سبيل المثال – يتضح فى الحزم الصوتية المبينة فى الشكلين الطيفيين رقم (5 ، 7) بصوت الشاعر ، (6، 8) بصوت الباحث .

ففى الشكلين الطيفيين رقم (5 ، 6) تتابع الحزم الصوتية لعبارة «من خلل السحاب» على النحو التالى (م ـِ ن خ ـ ل ـَ ـ ل ـِ ـ س س ـِ ـ ح ـَ ـ ا ب ـِ) فنجد صوت الميم ثم الكسرة القصيرة ثم النون ثم الخاء ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الفتحة القصيرة ثم اللام ثم الكسرة القصيرة ثم السين المكررة ثم الكسرة القصيرة ثم الحاء ثم الفتح الطويلة ثم الباء ثم الكسرة القصيرة .

شكل طيفى رقم (٥)
من خلل السحاب (بصوت الشاعر)

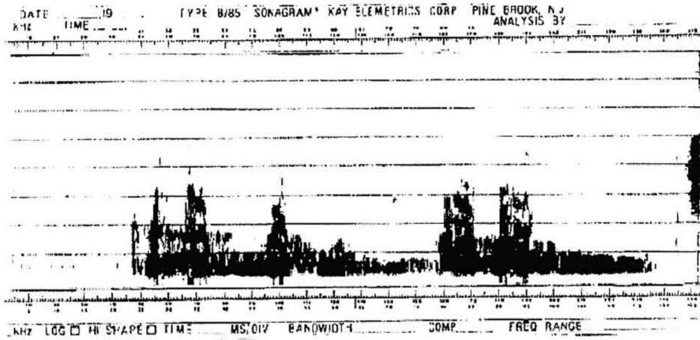


شكل طيفى رقم (٦)
من خلل السحاب (بصوت الباحث)

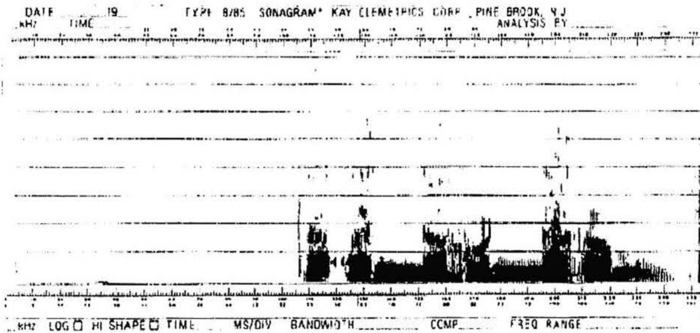


وفى الشكلين الطيفيين رقم (7 ، 8) تتابع الحزم الصوتية لعبارة «كأنه النغم» على النحو التالي (كـَ/ ءـَ ن / ن ـَ / هـ ـُ ن/ ن ـَ / غ ـَ / م ـُ) فنجد صوت الكاف يعقبه صوت الفتحة القصيرة فالهمزة وهى حزمة صوتية هوائية ثم النون وهكذا حتى صوت الضمة القصيرة . وهكذا تتابع الحزم الصوتية للقصيدة على هذا النحو .

شكل طيفى رقم (٧)
كأنه النغم (بصوت الشاعر)



شكل طيفى رقم (٨)
كأنه النغم (بصوت الباحث)



ومن ثم نستخلص من الكتابة الصوتية المستنبطة من الحزم الصوتية بصوت

الشاعر بدرشاكر السياب جدول تتابع المقاطع الصوتية للقصيدة علي النحو التالي :

جدول رقم (٤)

جدول تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى»

مسلسل السطر الشعري	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع المتوسطة		عدد المقاطع الطويلة		عدد المقاطع فى السطر الشعري	مسلسل السطر الشعري	المقاطع القصيرة	المقاطع المتوسطة		المقاطع الطويلة		عدد المقاطع فى السطر الشعرى الواحد
	ص ح cv	مغلق ص ح ص cvc	مفتوح ص ح ح cvv	ص ح ص ص cvcc	ص ح ح ص cvvc			ص ح cv	مغلق ص ح ص cvc	مفتوح ص ح ح cvv	ص ح ص ص cvcc	ص ح ح ص cvvc	
١	٧	٧	٤			١٨	٢٩	٣	٢	٣			٨
٢	٨	٤	٢			١٤	٣٠	٣	٣	٢			٨
٣	١٠	٧	٢			١٩	٣١	٢	١	٤			٧
٤	١٠	٩	٣			٢٢	٣٢	١	٣	٣			٧
٥	٥	٨	٦		١	٢٠	٣٣	٤	٢	٢			٨
٦	١٠	١٠	٦			٢٦	٣٤	٩	٦	٤			١٩
٧	١٤	٥	٩			٢٨	٣٥	٣	١	٤			٨
٨	٨	٤	٥		١	١٨	٣٦	٨	٧	٢		١	١٨
٩	٦	٧	٤			١٧	٣٧	١٢	٨	٧			٢٧
١٠	١٠	٤	٥			١٩	٣٨	٨	٧	٣			١٨
١١	١٣	٨	٣			٢٤	٣٩	١٤	١٠	٤			٢٨
١٢	١٣	١٠	١			٢٤	٤٠	٥	٢	١			٨
١٣	٩	٨	٤			٢١	٤١	٣	٣	٣		١	١٠
١٤	٧	٦	٢			١٥	٤٢	٨	٧	٣			١٨
١٥	١٦	٨	٥			٢٩	٤٣	٦	٢	٢			١٠
١٦	٨	٩	١			١٨	٤٤	١٠	٥	٤			١٩
١٧	١٢	٥	٣			٢٠	٤٥	٥	٢	٣			١٠
١٨	٨	٦	٤			١٨	٤٦	٣	٣	٢			٨
١٩	٩	٨	٥			٢٢	٤٧	١٠	٤	٥			١٩
٢٠	٨	٧	٣			١٨	٤٨	١٠	٦	٦			٢٢
٢١	٨	٨	٢			١٨	٤٩	٦	٩	٢			١٧
٢٢	٩	٨	٥			٢٢	٥٠	٤	١	٣			٨
٢٣	١٠	٥	٤			١٩	٥١	٥	٦	٣			١٤
٢٤	١٢	٥	٣			٢٠	٥٢	٨	٦	٤			١٨
٢٥	٦	٧	٤			١٧	٥٣	٨	٧	٣			١٨
٢٦	٨	٦	٤			١٨	٥٤	٦	٤	٧			١٧
٢٧	٨	٦	٤			١٨	٥٥	٥	٤	٤			١٣
٢٨	١١	٨	٤			٢٣							
							المجموع	٤٣٢ ٪٤٥,٤٧	٣١٤ ٪٣٣,٠٥	٢٠٠ ٪٢٥,٠٥	صفر	٤ ٪٠,٤٢	٩٥٠

ويستدل من الجدول الآتى :

- زيادة المقاطع المغلقة فى (15) سطراً .
- زيادة المقاطع المفتوحة فى 6 أسطر .
- تساوى المقاطع المفتوحة والمغلقة فى أربعة أسطر .
- قلة المقاطع الطويلة المفتوحة .

ومن خلال التتابع الصوتي للمقاطع الصوتية المبينة فى نمطي الكتابة الصوتية وجدولي تتابع المقاطع الصوتية للقصيدتين السابقتين يتضح لنا التشكيل الهندسي للصوت الإيقاعى فى النص على النحو التالي:

أولاً : فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) :

من خلال تتابع المقاطع الصوتية فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى) ندرك أن الإيقاع يتشكل من مجموعة عناصر أساسية ومن أهمها تماثل المقاطع الصوتية على اعتبار أن المقطع الصوتى هو أصغر وحدة صوتية فى النص المنطوق . وقد اتضح هذا التماثل فى عدة مستويات منها :

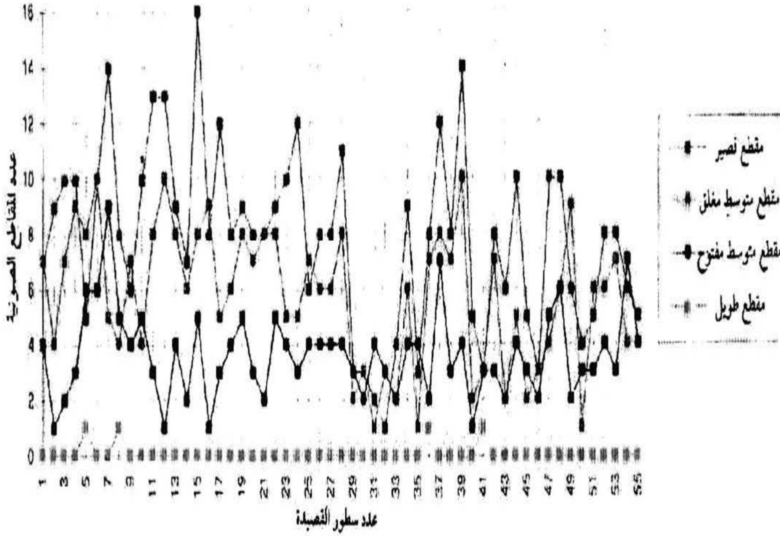
1 – تماثل عدد المقاطع الصوتية المختلفة فى السطر الشعري الواحد، كأن تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة، أو الطويلة، أو تتماثل أى منها مع الأخرى فى عدد المقاطع. أى فى المستوى الكمي وذلك كما فى الأبيات أرقام (1 ، 3 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 18 ، 21 ، 23 ، 28 ، 33 ، 28 ، 33، 39، 41، 44 ، 45 ، 46 ، 47 ، 50، 55) وعلى سبيل المثال فى السطر الشعري الأول «وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور» تتماثل المقاطع القصيرة مع المتوسطة المغلقة فى العملية الكمية فتتكرر كل منهما سبع مرات بينما تتماثل المقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة معاً أربع عشرة مرة. وهذا الماثل نستطيع أن نطلق عليه التماثل «التطابقي» وهو الذى يتساوى فيه عدد المقاطع تساوياً تاماً.

غير أننا نجد تماثلاً آخر بين هذه المقاطع هو «التماثل التقاربي» ويعني به تقارب أعداد المقاطع مع بعضها البعض تقارباً كبيراً ، كما فى البيت الثالث على سبيل التمثيل حيث تكررت المقاطع القصيرة عشر مرات والمقاطع المتوسطة المغلقة والمفتوحة تسع مرات أى بنسبة (1.1 : 1) وهى نسبة تساوي (1 : 1) تقريباً .

ونجد معظم سطور القصيدة لا تخلو من أحد هذين التماثلين ؛ التطابقي أو التقاربي . وما من شك فى أن هذين النمطين المتماثلين يسهمان إلى حد كبير فى التشكيل الهندسي للإيقاع الصوتي فى القصيدة العربية .

2 – تماثل الوحدات الصوتية للمقطع الصوتي الواحد فى كل القصيدة ، كأن يتكرر المقطع الواحد عشرات المرات بل مئات المرات أحياناً فى القصيدة الواحدة ، وهذا بدوره يسهم فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص. فمن خلال الجدول السابق ندرك أن المقاطع القصيرة تكررت (432) مرة أى بنسبة 45.47 ٪ من عدد المقاطع الصوتية الكلية فى النص. كما تكررت المقاطع المتوسطة المغلقة (314) مرة أى بنسبة 21.05 ٪، والمقاطع المتوسطة المفتوحة تكررت (200) مرة أى بنسبة 21.05 ٪. أما الطويلة فلم تتكرر غير أربع مرات أى بنسبة 0.43 ٪. وهذا التكرار المتماثل على مستوى المقطع الواحد يسهم إلى حد كبير فى التشكيل الهندسي لإيقاع الصوت الشعري. ويتضح هذا التشكيل الهندسي للمقاطع الصوتية فى الشكل التالي رقم (14).

شكل بيانى (١٤)
مسار المقاطع الصوتية فى قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى)



ويتضح من خلال الشكل البياني رقم (14) المسار الهندسي للمقاطع الصوتية ، فقد جاءت المقاطع القصيرة فى المرتبة الأولى. كما هو موضح بالشكل . حيث وصلت إلى قمة الإيقاع الصوتى فى معظم الأبيات كما فى السطور الشعرية أرقام (2 ، 3 ، 4 ، 7 ، 10 ، 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 15 ، 17 ، 19، 23 ، 24 ، 28 ، 36 ، 41 ، 43 ، 44 ، 46 ، 47 ، 52 ، 53). ثم تلتها المقاطع المتوسطة المغلقة فى المرتبة الثانية ، وفى المرتبة الثالثة جاءت المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وأخيراً فى المرتبة الرابعة جاءت المقاطع الطويلة، وهذا التتابع المنتظم فى معظم الأبيات الشعرية طوال القصيدة يسهم فى تشكيل الإيقاع الصوتي للنص.

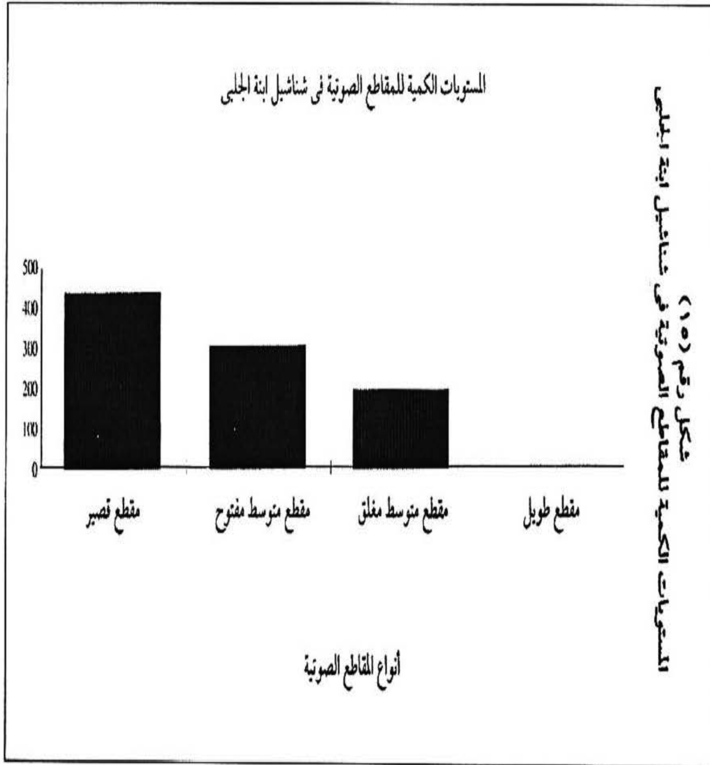
ومن المسلم به أن المقطع الصوتي الذى يحتل مساحة كبيرة فى عملية النطق الصوتي للقصيدة يأتي فى المرتبة الأولى والعكس صحيح . ولعل شيوع المقاطع القصيرة يرجع لكونها مقاطع مفتوحة وتقوم بدور أدوات الوصل والعطف الصوتي – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ـ لأنها تتضافر مع بقية المقاطع الأخرى – المتوسطة والطويلة – حتى تشكل الوحدة الصوتية للكلمة والجملة والنص .

أما غلبة المقاطع المتوسطة المغلقة على المفتوحة بنسبة (314 : 200) أو (1:1.57) . فإنما يرجع إلى طبيعة الدفقات الشعورية التى تعبر عن الكبت النفسي ، حيث لا تستطيع الذات الإفصاح عن ذاتها . ومن ثم تعتمد فى الأداء الصوتى على السكنات والوقفات ، الأمر الذى يؤدي إلى شيوع المقاطع المغلقة (ص ح ص) يقول على سبيل التمثيل فى السطر الشعري الثاني عشر «وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ» فنجد فى هذا السطر الشعري عشرة مقاطع متوسطة مغلقة بينما لا نجد غير مقطع واحد متوسط مفتوح ويرجع ذلك للسبب الذى ذكرناه حيث نجد فى هذا السطر الشعري ثلاث وقفات يقتضيها سياق الأداء الصوتي عند قراءة النص . فضلاً عن أداة العطف «ثم» التى تقوم بوصل السياقات الصوتية مع بعضها البعض ، وهى فى الوقت ذاته تعتمد من حيث طبيعتها الصوتية على مقطعين أحدهما متوسط مغلق والآخر قصير مفتوح على النحو التالي (ثمَّ = ص ح ص + ص ح) . غير أن المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) قد زادت على المتوسطة المغلقة فى سطور شعرية قليلة هى أرقام (7 ، 10، 29 ، 31 ، 35 ، 45 ، 47 ، 54) ، وترجع ضآلة الأصوات المتوسطة المفتوحة إلى عدم استطاعة الذات الإفصاح عن كل مكنوناتها النفسية الداخلية ، أو لنقل عدم وصول الذات إلى حالة التطهير النفسي الكلي ، نتيجة القهر السياسي والسلطوي والحياتي الذى تعاني منه ، لذلك تأتى السطور المعتمدة على المقاطع المتوسطة المفتوحة قليلة ومتفرقة فى

النص كما هو واضح فى أرقام السطور الشعرية السابقة ، وفى السطور التالية على سبيل التمثيل يقول :

«يا مطراً يا حلبي» ، «يا مطراً يا شاشا» ، «قطعها ووراها» ، ففي هذه السطور الشعرية يتضح اعتمادها على المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وهي بدورها تحدث نوعاً من التطهير النفسي للذات ، نتيجة خروج كمية كبيرة من الهواء عند النطق بها . فضلاً عن المعاني التي تحدث تطهيراً مثل قوله «قطعها ووراها» . أو مثل الترنم بمقاطع الأغنية الشعبية المستوحاة فى النص ، حتى تكون بديلاً عن حالات الفقد التى تعيشها الذات ، فتأتي مقاطع الأغنية تطهيراً عن الحالات الشعورية الأسيانة ، ولذلك ليس غريباً أن نجد أكثر المقاطع المتوسطة المفتوحة تتضمنها الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة .

ويتوافق مع هذه الحالة أيضاً المقاطع الطويلة (cvvc) والتى لم تتكرر غير ثلاث مرات فى كل القصيدة ، ويرجع هذا إلى الحالات الشعورية للذات وإلى طبيعة تركيب النص العربي ، الذى يعتمد على البنية الثنائية أو الثلاثية بالدرجة الأولى وهذه تتوافق معها المقاطع المتوسطة. غير أن ما يعنينا هو طبيعة السياق الهندسي الإيقاعي للصوت فى النص الشعري . فقد جاء تتابع المقاطع القصيرة فى القمة تبعها المقاطع المتوسطة المغلقة فالمفتوحة وأخيراً المقاطع الطويلة . وهذا التتابع ظل منتظماً فى معظم السطور الشعرية للقصيدة مما أسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتي فى القصيدة ، والشكل البياني رقم (15) يوضح المستويات الكمية لهذه المقاطع .



غير أن هندسة الإيقاع الصوتى لا تتشكل من تماثل المقاطع الصوتية فحسب بل أنها تمتد لتشمل التماثل فى التفعيلات العروضية ، والتفعيلة المركزية التى تشكل منها النص هى «مفاعلتن» أو (ص ح - ص ح - ص ح ح - ص ح - ص ح - ص ح ص) أو (CVC - CV - CV - CVV - CV)، نتيجة اعتماد الشاعر على بحر الوافر فى كل النص ما عدا سطور الأغنية الشعبية المستوحاة فى القصيدة جاءت على بحر الرجز «مستفعلن» وهى خمسة سطور من (33–29) ومن خلال جدول (6) جدول المتغيرات الصوتية للتفعيلات العروضية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» ، ندرك أن صيغة «مفاعلتن» احتلت موضع الصدارة فى النص فقد تكررت (109) مرة ،

جاء بعدها صيغة «مفاعيلن» أو (ص ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح ص) أو (CVC – CVV – CVV – CV) فقد تكررت (88) مرة ، وهذه الصيغة هى نفسها صيغة «مفاعلتن» مع تسكين الخامس المتحرك أو بمعنى آخر مع تحويل المقطعين القصيرين «الرابع والخامس» إلى مقطع واحد متوسط مفتوح .

وهاتان هما الصيغتان اللتان ارتكزت عليهما إيقاعات النص الشعري، فما من شك فى أن تماثل هذه الصيغ فى كل القصيدة يؤدي إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص غير أن صيغ (متفعلن ومستفعل ، ومستفعلن) لم تتكرر غير (6 ، 2 ، 2) مرات على التوالى .

لأنها جاءت نتيجة تحول البحر الشعري فى سطور الأغنية الشعبية المستوحاة فى النص فقط . أما تحويل المقطع المتوسط المغلق الأخير (CVC) فى صيغة مفاعلين إلى مقطع طويل (CVVC) فى صيغة مفاعيلان فلم يرد فى النص إلا ثلاث مرات .

وفى الجدول رقم (6) (جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى شناشيل ابنة الجلبي) يتضح لنا تتابع هذه التفعيلات ومدى تماثلها فى القصيدة.

جدول رقم (٦)

جدول المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى (شناشيل ابنة الجلبى)

السطر الشعرى	مفاعلتن	مفاعيلن	متفعلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن	السطر الشعرى	مفاعلتن	مفاعيلن	متفعلن	مفاعيلان	مستفعل	مستفعلن
١	١	٣					٢٩			٢			١
٢	٣	–					٣٠			١		١	
٣	٣	١					٣١			١		١	١
٤	٢	٣					٣٢						
٥	–	٤		١			٣٣			٢			
٦	٢	٤					٣٤	٢	٢				
٧	٤	٢					٣٥	١	١				
٨	٢	١		١			٣٦	٢	١		١		
٩	١	٣					٣٧	٣	٣				
١٠	٣	١					٣٨	٢	٢				
١١	٤	١					٣٩	٤	٢				
١٢	٤	١					٤٠	٢	–				
١٣	٢	٣					٤١	–	١		١		
١٤	٢	١					٤٢	٢	٢				
١٥	٥	١					٤٣	٢	–				
١٦	٢	٢					٤٤	٣	١				
١٧	٤	–					٤٥	١	١				
١٨	٢	٢					٤٦	١	١				
١٩	٢	٣					٤٧	٣	١				
٢٠	٣	١					٤٨	٢	٣				
٢١	٢	٢					٤٩	١	٣				
٢٢	٢	٣					٥٠	١	١				
٢٣	٣	١					٥١	١	٢				
٢٤	٤	–					٥٢	٢	٢				
٢٥	١	٣					٥٣	٢	٢				
٢٦	٢	٢					٥٤	١	٣				
٢٧	٢	٢					٥٥	١	٢				
٢٨	٣	٢											
							المجموع	١٠٩	٨٨	٦	٣	٢	٢

ومن خلال هذا الجدول يتضح التماثل التطابقي والتقاربي للصيغ التفعيلية على النحو التالى :

1 – يتضح التماثل التطابقي للصيغ التفعيلية فى السطور الشعرية من خلال تطابق عدد الصيغ التفعيلية المختلفة أو المؤتلفة مع بعضها البعض فى السطر الشعري الواحد ، فنجد ـ على سبيل التمثيل ـ فى السطر الثامن تتكرر صيغتا (مفاعلتن ـ مفاعيلن) مرتين ، وهكذا فى السطور الشعرية (–45–42–41–38–37–35–34–32–31–30–27–26–21–18–16 53–52–50–46) تكررت هاتان الصيغتان ـ إلى جانب صيغ (متفعلن ، مستفعل ، مستفعلن) – تكراراً متساوياً فى السطر الشعري الواحد .

على حين أن بعض السطور تكررت فيها الصيغة الواحدة عدة مرات متماثلة فقد تكررت صيغة مفاعلتين فقط فى السطر الشعري الواحد فى السطور أرقام (6–7–15–37–39) وصيغة مفاعيلن فقط فى السطر الخامس. وهذا التماثل المنظم يسهم فى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتي فى النص الشعري .

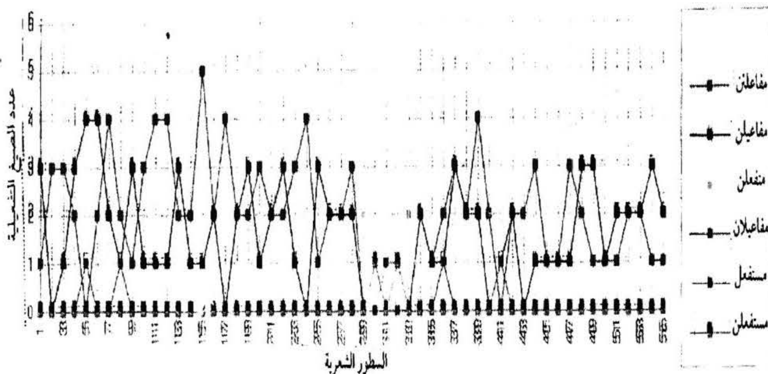
2 – يتضح التماثل التقاربي من خلال اقتراب أعداد الصيغ التفعيلية المختلفة من بعضها البعض فى السطر الشعري الواحد وهذا ما نجده فى معظم القصيدة فى السطور الشعرية أرقام (–48–36–28–22–19–14–13–4 55–51) وهذا التماثل التقاربى يسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية للنص الشعري .

3 – ولما كانت صيغة (مفاعلتن) تماثل صيغة (مفاعيلن) تماثلاً تقاربياً لذلك كانت معظم البنى الصوتية للنص متماثلة إيقاعياً. وعليه فإن السطور الشعرية المتساوية فى عدد الصيغ التفعيلية لصيغتي (مفاعلتن ومفاعيلن) تسهم فى تشكيل الهندسة الإيقاعية أيضاً ، فقد تكررت الصيغ التفعيلية أربع مرات فى معظم السطور الشعرية ، ولاسيما أرقام (–8–5–3–1

9-10-16-17-18-20-21-23-24-25-26-27-34-38-42-44-47-49-52-53-54) كما تكررت خمس مرات فى السطور أرقام (4-11-12-13-19-22-48) وتكررت ست مرات فى أرقام (-7-6-15-37-39) وهكذا نجد أن هذا التماثل العددي للصيغ التفعيلية يؤدى إلى تشكيل هندسة الإيقاع الصوتى فى النص كما فى الشكل البيانى رقم (19) .

4 - إن الشكل البياني رقم (19) يوضح المسار الهندسي للصيغ التفعيلية فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي»، على أن هذا المسار هو الذى يوضح طبيعة تتابع الإيقاع الصوتي فى النص. ومن خلاله يتضح لنا كيف أن صيغة مفاعلتن جاءت فى قمة التموجات الصوتية للنص كما هو موضح بالشكل، ثم تلتها صيغة (مفاعلين)، ثم (متفعلن)، ثم (مفاعيلان) وأخيراً صيغتا (مستفعل ومستفعلن). وهذا الترتيب المنظم لهذه الصيغ طوال القصيدة يؤدي إلى تشكيل الهندسة الإيقاعية الصوتية فى القصيدة ، كما أنه يجسد لنا المسار العلمي الحقيقي للإيقاعات التفعيلية فى النص .

شكل رقم ١٩
المتغيرات الصوتية للصيغ التفعيلية فى (شناشيل ابنة الجلبى)



3 - الهندسة الإيقاعية للتنغيم الصوتي:

يمثل التنغيم Intonetion مستوى آخر من مستويات الهندسة الصوتية، ذلك أن التماثل الصوتي التنغيمي يحدث إيقاعاً صوتياً فى النص الشعري، ويعنى بالتنغيم حالات ارتفاع الصوت وانخفاضه فى النص الشعري، ويختلف هذا التنغيم من شخص لآخر وفق مستوى الاداء الصوتي للنص المنطوق ، وهو يعكس إما خاصية لهجية أو عادة نطقية للأفراد ، ولذلك يصعب تقعيده فى نمط معين لأن «كل المحاولات التى قدمت حتى الآن لدراسة التنغيم فى اللغة العربية قامت على اختيار مستوى معين من النطق ، وعلى اختيار نغمات الصوت بالنسبة لفرد معين داخل هذا المستوى ، ولكن التنوع بين الأفراد فى هذه الناحية يحول بين الباحث وبين تعميم النتائج وأكثر ما يستخدم فى اللغات الدلالة على المعانى الإضافية كالتأكيد والانفعال والدهشة والغضب»[20].

وما يعنينا هنا هو التماثل الصوتي للتنغيم الذى يحدث إيقاعاً صوتياً هندسياً فى النص ، وأثر هذا الإيقاع على المعانى الدلالية للنص الشعري .

ونقف عند بعض النماذج التنغيمية للصوت فى القصائد – المشار إليها – لعبدالله البردوني ، وبدر شاكر السياب ، وذلك من خلال تحليل قصائدهم تحليلاً صوتياً معملياً .

****

ففى قصيدة «ومايزال إلا أنا وبلادي» لعبدالله البردوني نجد أن التنغيم يأتى متوافقاً مع التفعيلات العروضية يقول، على سبيل التمثيل ، فى مطلع القصيدة :

تسلياتي كموجعاتي وزادي ... مثل جوعي وهجعتي كسهادي

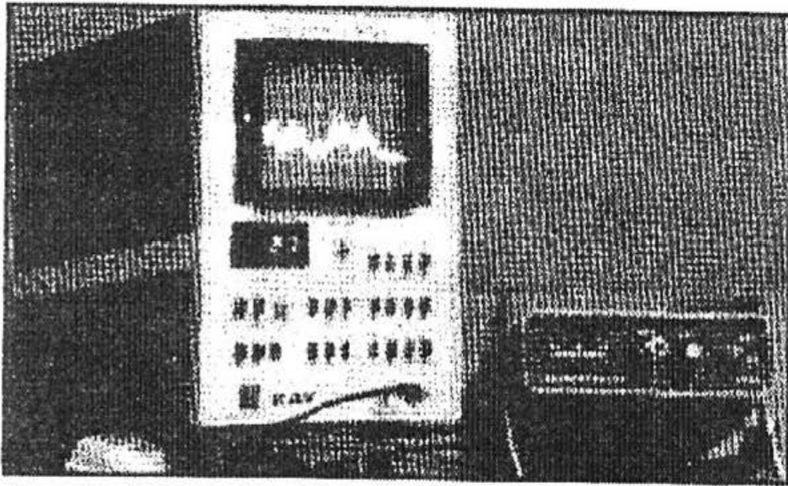
ومن خلال استخدامنا لجهاز التنغيم الصوتى وهو جهاز Visis Pitch

Model 6087 DS الموضح فى الشكل رقم (20) ، يتضح لنا التنغيم الصوتي المتماثل ، وذلك من خلال الشكلين الطيفيين رقمي (21) ، (22) .

شكل (20)

(جهاز التنغيم الصوتي)

Visis Pitch Model 6087 DS



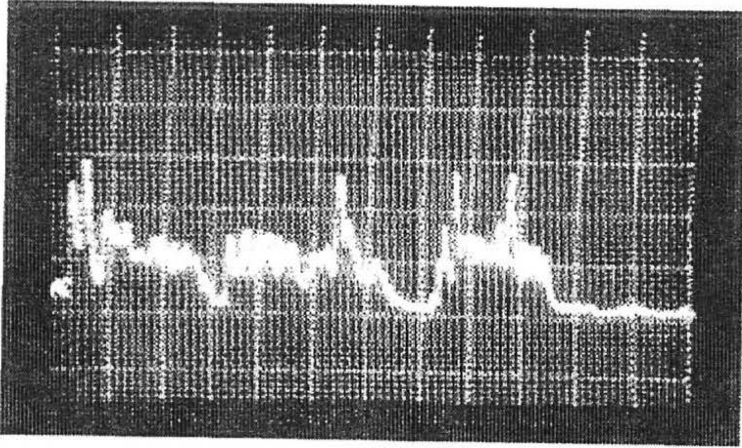
فالشكل الأول رقم (21) يتماثل مع الشكل الثاني رقم (22) على مستوى الموجات الصوتية . ومن خلال النظر للشكل الطيفي رقم (21) نجد الموجة الصوتية تبدأ عند قوله (ت ـَ س) لتشكل موجة صوتية تبدأ بصوت التاء فى أولها وتنتهى بصوت الكسرة الطويلة ، وكأن كلمة تسلياتي أو «فاعلاتن» شكلت موجة صوتية مستقلة ، ثم تبعها موجة صوتية أخرى مثلتها كلمة «كموجعا» أو «متفعلن» فبدأت الموجة بصوت الكاف وهبطت عند صوت الفتحة الطويلة ، وانتهى الشطر الأول بالموجة الثالثة التى مثلتها كلمة «تي وزادي» أو «فاعلاتن» حيث بدأت الموجة بصوت التاء ثم أخذت فى التصاعد حتى انخفضت عند صوت الكسرة الطويلة ، كما هو موضح فى الشكل (21).

شكل رقم (21)

(تسليات كموجعاتي وزادي)

شكل رقم (٢١)

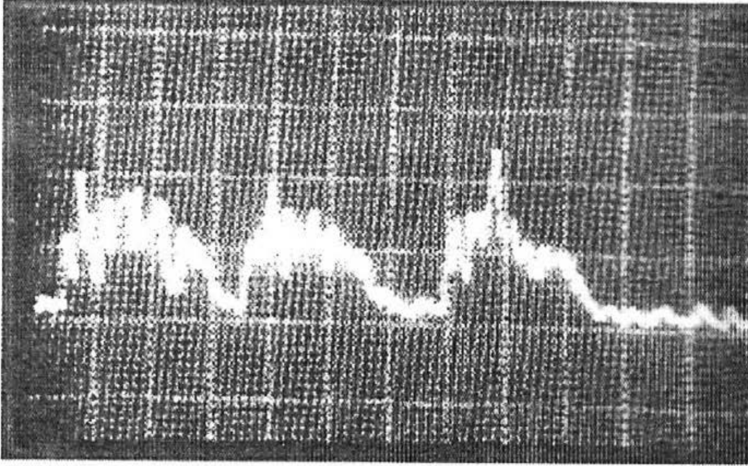
(تسليات كموجعاتى وزادى)



وفى الشكل الطيفي رقم (22) يتضح التنغيم الصوتي للشطر الثاني (مثل جوعي وهجعتي كسهادي) فى الموجات الصوتية المتتابعة تتابعاً منتظماً، فتمثل الموجة الأولى قوله (مثل جوعي) أو (فاعلاتن) والموجة الثانية قوله (وهجعتي) أو (متفعلن) والثالثة قوله (كسهادي) أو (فعلاتن) ومن خلال النظر إلى شكل هذه الموجات المتتابعة نجدها تتماثل مع بعضها البعض فى صعود الموجة وهبوطها، والصعود والهبوط هما اللذان يشكلان التنغيم الصوتي فى النص الشعري.

وبمقارنة الشكلين (21 ، 22) نجد التماثل بينهما من خلال الشكلين الطيفيين للموجات الصوتية ومن خلال تماثل هبوطهما وصعودهما. وكأن قراءة النص كانت تسير على وتيرة واحدة وفقاً للتفعيلات المنتظمة فى القصيدة الكلاسيكية . انظر الشكل التالي رقم (22).

(مثل جوعى وهجعتى كسهادى)



وفى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» لبدر شاكر السياب يتضح التنغيم الصوتي أيضاً من خلال الشكلين الطيفيين رقمى (23 ، 24) وقد جاء التنغيم فى هذين الشكلين انعكاساً للتنغيم الصوتي فى مطلع القصيدة ، يقول الشاعر ـ على سبيل التمثل :

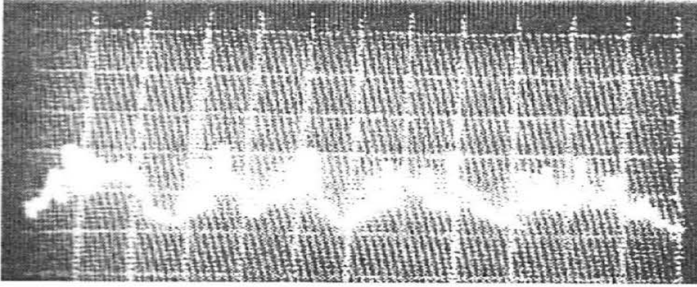
«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم»

ففى الشكل رقم (35) يتضح التنغيم الصوتي فى قوله «وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو» من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة فمثلت الموجة الأولى قوله «وأذكر من» أو مفاعلتن والثانية قوله «شتاء القر» أو «مفاعلين» والثالثة قوله «ينضا» أو مفاعلين والثالثه قوله « ح فيه نو » مفاعلين. ويتضح لنا فى هذا الشكل مدى تماثل الموجات الصوتية التفعيلية فى النص الشعرى من حيث تماثل أصوات صعودها وهبوطها وقممها الصوتية. مما يدل على أن قراءة النص كانت قراءة تنغيمية متوافقة مع التفعيلات العروضية

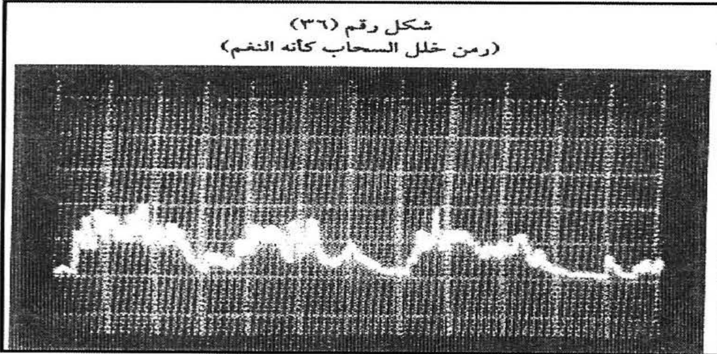
المتتابعة فى النص ويتضح هذا التماثل فى الموجات الصوتية من خلال الشكل رقم (23).

شكل رقم (23)



(وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النو)

وفى الشكل رقم (24) يتضح التنغيم الصوتي فى قوله «ر من خلل السحاب كأنه النغم» من خلال الموجات الصوتية المتتابعة والمتماثلة أيضاً فمثلت الموجة الأولى قوله «ر من خلل» أو «مفاعلتن» ، والثانية قوله «سحاب كأن» أو «مفاعلتن» ، والثالثة «نهن نغم» أو «مفاعلتن» . ويتضح التماثل التنغيمي بين هذه الموجات فى شكل (24) .



4 - الهندسة الصوتية الحركية بين الثبات والتغير:

كثيرة هى الدراسات التى عنيت بدراسة الإيقاع وأكثر منها تلك التى عنيت بدراسة الدلالة ، ولكن القليل منها ـ فيما نظن ـ هو الذى عنى بالعلاقة بينهما .

ونظن أن العلاقة بين الصوت الإيقاعي وتشكيل الأبعاد الدلالية للنص جدّ وثيقة ، ذلك أن النص يتشكل وفقاً للحالات الشعورية والرؤية الفكرية للشاعر وتأتي الأصوات تعبيراً عن هذه الحالات الشعورية . ومن ثم يحدث توافق بين الدلالة المُشكَّلة فى النص والصوت المعبر عن معاني النص . أو بمعنى آخر إذا كانت الدلالة تتوافق مع الحالات الشعورية ، والصوت يتوافق مع الحالات الشعورية ، فإن الدلالة الشعرية تتوافق مع الصوت الإيقاعي سواء كان بطيئاً أو سريعاً .

ونستطيع الزعم بأن الصورة الشعرية المشكلة فى النص التى تعتمد على التذكر والاستحضار والتأمل والاسترجاع البعيد والقريب – سواء فى قصيدة الشعر العمودي أو الحر – تتوافق إلى حد كبير مع الصوت الإيقاعي البطيء والذى يعبر عنه من خلال استخدام الشاعر للمقاطع المتوسطة المفتوحة ص ح ح (CVV) أو الطويلة ص ح ح ص (CVVC) أو استخدام الحركات الصوتية الطويلة (ح ص ط) ، ولاسيما أصوات المد واللين .

وقد لاحظنا أن المقاطع الطويلة أو المتوسطة المفتوحة إذا تضاءلت فى السطر الشعري أو الصورة أو النص بحيث لم تشكل إلا نسبة أقل من خُمس (5/1) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً، حينئذ نجد سرعة الصوت الإيقاعي تزداد. وتقل هذه السرعة كلما ازدادت هذه النسبة ، حتى يتحول السطر أو الصورة أو النص إلى حركة إيقاعية بطيئة ، مع الوضع فى الاعتبار أن نسبة (الخُمس) تقريبية وإذا قلّت عن ذلك يتضاءل تأثيرها فى حركة الصوت الإيقاعي ، وأن هذه النسبة قلت أو كثرت تتناسب عكسياً مع حركة الصوت

الإيقاعي فى النص . أى إذا زادت هذه النسبة قلت سرعة الصوت الإيقاعي والعكس صحيح .

ومن ثم يمكن أن نستخلص معادلة لسرعة الصوت الإيقاعي فى النص وهى :

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة   1

إذا كان ـــــــــــــــــــــــــــــ = قيمة > ـــ تقريباً

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة   5

فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون بطيئة نسبياً .

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة   1

إذا كان ـــــــــــــــــــــــــــــ = قيمة < ـــ تقريباً

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة   5

فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون سريعةً نسبياً .

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة

وعليه فإن ـــــــــــــــــــــــــــــ = قيمة معينـــــة

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة

وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعي.

وتزداد سرعة الصوت الإيقاعي أو تقل وفقاً لقلة هذه النسبة أو زيادتها ويمكن تطبيق هذه النسبة على السطر الشعري الواحد أو الصورة الشعرية الواحدة، أو النص الشعري كله . وفى كل الحالات تتناسب حركة الصوت الإيقاعي مع المعاني الدلالية للنص، سواء فى القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر

ونقف أولاً عند القصيدة العمودية كنموذج للنص الثابت ، وثانياً عند قصيدة الشعر الحر كنموذج للنص المتغير.

1-4 - السرعة الإيقاعية للنص الثابت:

تتضح العلاقة بين الصوت الإيقاعى والتشكيل الدلالي فى قصيدة «وما يزال إلا أنا وبلادي» لعبدالله البردونى. من خلال القصيدة إلى حد كبير على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (CVV) من أول القصيدة إلى آخرها . ولما كان البيت فى هذا النص هو وحدة القصيدة لذلك نجد أن عدد مرات تكرار هذا المقطع المتوسط المفتوح فى كل الأبيات الشعرية متقارب إلى حد كبير فضلاً عن أنه جاء متقارباً أيضاً مع عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة فقد كانت النسبة بينهما فى معظم الأبيات (1 : 1) تقريباً ، وهذه النسبة قليلة الحدوث فى قصيدة الشعر الحر لعدم تساوى عدد مقاطعها فى كل سطر شعرى كما فى النص الشعرى الكلاسيكي لذلك إذا كانت حركة الإيقاع متغيرة فى قصيدة الشعر الحر فإنها تكاد تكون ثابتة على وتيرة واحدة فى قصيدة الشعر العمودي .

وبتطبيق المعادلة السابقة على أبيات القصيدة من رقم (1) إلى (7) ، وذلك من خلال جدول تتابع المقاطع الصوتية رقم (2) فى القصيدة ، يمكن القول :

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة (70 + صفر) 70

ــــــــــــــــــــ = ــــ = _ = 0.71 تقريباً

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة (36+62) 98

وهذه النسبة تقترب من الواحد الصحيح ، مما يؤكد أن نسبة المقاطع المتوسطة المفتوحة شكلت نسبة عالية فى عدد المقاطع الكلية فى النص. وارتفاع هذه النسبة يؤدي إلى أن حركة الصوت الإيقاعى فى الأبيات المشار إليها تكون بطيئة إلى حد كبير، لأن طول المسافة المستغرقة فى نطق هذه المقاطع

يؤدي إلى التطويل الصوتي. وهذا التطويل يجعل الصوت الإيقاعي بطيئاً فى النص الشعرى ، يقول الشاعر فى الأبيات من (1–7) .

1 – تسلياتي كموجعاتي وزادي مثل جوعي وهجعتي كسهادي

2 – وكؤوسي مريرة مثل صحوي واجتماعي بإخوتي كانفرادي

3 – والصداقات كالعداوات تؤذي فسواء من تصطفي أو تعادي

4 – إن داري كغربتي فى المنافي واحتراقي كذكريات رمادي

5 – يا بلادي التي يقولون عنها منك ناري ولي دخان اتقادي

6 – ذاك حظي لأن أمي «سعود» وأبي مرشد وخالي «قمادي»

7 – أو لأني أعطيت أولاد جاري ورفاقي دفاتري ومدادي

إن حركة الصوت الإيقاعي البطيئة فى هذه الأبيات – والتى تأكدت لنا من خلال شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة تتوافق مع المعانى الدلالية المطروحة فى الصور الشعرية الجزئية فى هذه الأبيات. حيث تدور معاني الصور هنا حول اجترار الذات للمآسى التى لحقت بها وبوطنها ، وقد وصلت الذات فى هذه الأبيات إلى حد العدمية ، الأمر الذى جعل المتناقضات تتساوى، فكل الأمور المؤنسة تتساوى مع الآلام الموجعة، ويتساوى الزاد مع الجوع، والهجيع مع السهاد، والكؤوس المفعمة بالمرارة مع لحظات الصحو والنشوى. والاجتماع بالأخوة كالانعزال عنهم. والصداقات كالعداوات فى الأذى حيث يتساويان فى الخير والشر. والبقاء فى الدار كالاغتراب عنه، وحرقة الذات كذكريات الرماد لا جدوى منها. ثم يناجي الشاعر بلاده الضائعة فى فك القوى السلطوية الطاغية فمنها النار ولكن لا يتبقى له غير رمادها ، ويندب الشاعر حظه العاثر لأنه ولد لأم تدعي «سعود» ، وسعود اسم نسائي فى الريف اليمني كما أنه خاله «قمادي» وقمادي هنا تشير إلى اسم عائلة يمنية توارثت الفقر من القرن السادس عشر ، ولذلك يقال «أفقر من قمادي» وآل قمادي يتفكهون بالفقر. ولذلك يذكر الشاعر فى سخرية مريرة بأن حظه سيئ لنشأته فى هذا

الواقع المدجج بالفقر، ولكونه منح ثقته فى أبناء جاره ورفاقه وأعطاهم أوراقه وكلماته وقلمه .

والشاعر فى هذا النص يعتمد على التداعي النفسي من ناحية وعلى استحضار الماضي من ناحية ثانية. «فقد كان الجيش الإنجليزى يحتل تهامة، وكان جيش الحكومة الوطنية بقيادة الإمام يحيى يحتل الضالع وعدن ، وكانوا يريدون أن يفاوضوا الإمام يحيى على أن ينسحب من عدن والضالع وهم ينسحبون من الحديدة فقال لهم إن بحر عدن أسهل لنا ولو كانت طريقه طويلة، وراوغهم مرواغة عجيبة فجاء وفد بقيادة شخص اسمه «جيكب» وأرادوا مقابلة الإمام فأبرقوا له من «ميناء الحديدة» فما سمح ، وأبرقوا له مرة ثانية فرفض ، ووصلوا إلى الأرض الجبلية فى محل يسمى «باجل» تسكنه وترعاه وتحميه قبيلة اسمها «الحوقرة» وزعيمها الشيخ هادي ، وفاوضوه على أن يسمح لهم بالمرور مقابل عطاء مادي فرفض ، ودلهم على الاتصال بابن الشيخ هادي الذى يحل محل أبيه فى الليل واتصلوا به وسلموه خمسمائة روبية ومروا إلى صنعاء وانتشر الخبر فى اليوم الثاني بأن الوفد الإنجليزى وصل إلى صنعاء رغم أن الإمام لم يوافق ورفض مقابلتهم ، وقالوا لقد دفعوا «رشوة» ومن ذلك الحين تغير تاريخ الرشوة وتسميتها فقد كانت تسمى فى أيام الأتراك «بقشيش» وتحولت من ذلك الحين فى سنة 1926 إلى اسم «حق ابن هادي» ويقصد بها «الرشوة»»[19]. والشاعر يستحضر الواقع الحياتي الذي عاشته البلاد من تخلف وضياع وفساد للقيم والمعايير ويشكلها فنياً فى نسيج قصيدته.

وهذه التداعيات والاستحضارات للماضي والمناجاة النفسية إنما تتوافق مع التطويل الصوتي أو الحركة البطيئة للصوت الإيقاعي، سواء كان النص الشعرى كلاسيكياً أو تجديدياً . وهذا ما نلحظه فى كثير من النصوص الشعرية من حيث توافق «التطويل الصوتي» مع حالات الاسترجاع والاستحضار والتداعي والمناجاة النفسية.

ويستمر الشاعر فى هذه التداعيات النفسية للتعبير عن عدمية الذات تجاه المتغيرات السياسية فى الواقع المعيش ، فقد حل الفساد محل القيم النبيلة وحلت «الرشوة - أو على حد تعبير الشاعر «حق ابن هادي» - محل العدالة، يقول :

8 - أو لأني دفعت عن طهر أختي	وبناتي مكر الذئاب العوادي
9 - أو لأني زعمت أن لديهم	لي حقوقاً من قبل «حق ابن هادي»
10 - يا بلادي هذي الربى والسواقي	في ضلوعي تنهدات شوادي
11 - إنما من أنا وليس بكفي	مدفع والتراب بعض امتدادي
12 - ربما كنت فارساً لست أدري	قبل بدء المجال مات جوادي
13 - العصافير في عروقي جياع	الدوالي والقمح فى كل وادي
14 - في حقولي ما في سواها ولكن	باعت الأرض في شراء السماد
15 - يا ندى يا حنان أم الدوالي	وبرغمي يجيب من لا أنادي
16 - هذه كلها بلادي ... وفيها	كل شيء .... إلا أنا وبلادي

وبتطبيق معادلة حركة الصوت الإيقاعى على هذا النص يتضح الآتى :

$$\frac{\text{عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة}}{\text{عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة}} = \frac{83 + \text{صفر}}{59 + 74} = 0.62 \text{ تقريباً}$$

إن المحصلة النهائية لهذه المعادلة تساوى 0.62 تقريباً وهى نسبة توضح أن المقاطع المتوسطة المفتوحة ، والمقاطع الطويلة تساوى نسبة 62 ٪ من عدد المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة وهى نسبة أكبر من نصف المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة بكثير ، الأمر الذى يؤثر فى سرعة الصوت الإيقاعى للنص ويؤدى إلى بطئه نتيجة شيوع المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة وهى بدورها تجعل الناطق للنص يستغرق وقتاً أطول نسبياً من نطق

المقاطع القصيرة. وعليه تأتى الحركة الصوتية الإيقاعية بطيئة ـ هى تتناسب فى هذه الحالة مع طبيعة الرؤية والمعانى التى يطرحها فى قصيدته .

فهذه الأبيات تأتى مكملة للأبيات السابقة من حيث المعانى والدلالات المطروحة ، فالشاعر يواصل تعريته لسلبيات الواقع الحاضر نتيجة إحلال الفساد والرشوة محل القيم الإنسانية النبيلة ، ويتساءل الشاعر عن مرجعية هذا التناقض والعدمية تساؤلات استنكارية إذ هل من الممكن أن تحدث هذه التناقضات نتيجة واقعة المحاصر بالفقر من كل صوب ، أم لأنه أراد التوحد مع كل المقربين والمحيطين به ، أم لأنه قاوم عن شرفه وأرضه وعرضه ودفع عنهم مكر القوى المستبدة الطاغية ، أم لأنه تصور أنه سيحصل على حقوقه دون رشوة .

وبعد أن تنتهي الذات من مناجاة ذاتها نراها تناجي الأرض والوطن والديار مناجاة تتسم بالحسرة والحرقة والألم ، وذلك باستخدامه أداة النداء (يا) فى أكثر من موضع ، وهى مقطع متوسط مفتوح يتوافق مع هذه الحالة الشعورية، ويعبر فى هذه المناجاة النفسية عن فقدانه التواصل مع الأنا الفردية ، وتطلعها للتواصل مع الأنا الجماعية ، فيخاطب الوطن والبلاد فى حزن شديد على استلاب خيرات الوطن للغرباء والمستعمرين. حتى أن المروج الخضراء العالية وينابيع المياه تحولت فى ضلوعه إلى صوت يتنهد بالألم والحسرة . ويرتد لذاته تارة أخرى وكأن ذاته قد تحولت إلى عدم ، فهو مجرد من كل وسيلة للمقاومة وفى الوقت نفسه تتوحد ذاته بتراب الأرض ولا تستطيع العيش بدونها .

وتستمر الذات فى اجترار مآسيها إذ هل من الممكن أن تكون قبل ذلك كانت تتسم بالفروسية والشجاعة . وتشك الذات فى كل هذه الصيحات العالية التى لا تملك غيرها لأنها عاجزة عن الفعل ، فقد مات جواد الفروسية منذ أمد طويل ، وأصبحت الذات لا تملك شيئاً فى وطنها تقيم به أودها . فقد

انتشرت حبوب القمح فى كل الأودية وبرغم ذلك تضوع جوعاً ، حيث استلبت القوى الاستعمارية الطاغية خيرات الأرض وثمارها .

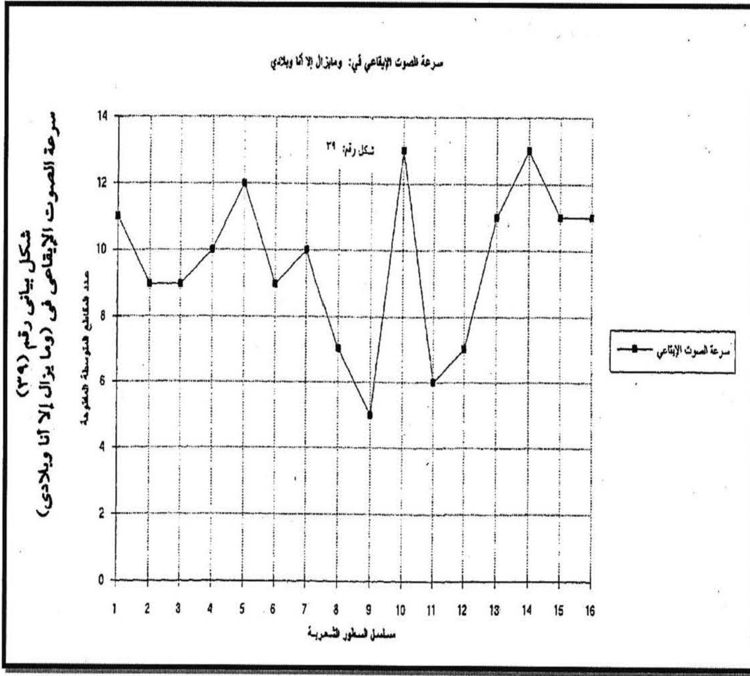
ثم تناجى الذات بعد ذلك الأرض رمز الحنان والحب والعطاء ، وعلى الرغم من صوت الشاعر غير المسموع إلا أن الأرض الغائبة تجيبه من كل صوب ، فهذه هى البلاد مليئة بالخطب والعطاء لكن شيئاً واحداً من هذا العطاء لا يملكه الشاعر ولا يملكه أبناء وطنه .

من الواضح أن هذا النص يعتمد إلى حد كبير على مناجاة الشاعر لذاته تارة ، ومناجاته للأرض والوطن والديار تارة أخرى. وهذه المناجاة النفسية، واستحضاره عصور الرشوة والفساد منذ عهد «ابن هادي» وحتى اللحظة الآنية التى كتب فيه الشاعر قصيدته فى ديسمبر سنة 1969 وربما بعد ذلك أيضاً إنما يعبر عن توافق «التطويل الصوتي» – الناتج عن المقاطع المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة أو الحركات الصوتية الطويلة – مع حالات المناجاة النفسية والتداعي النفسي ، واستحضار الماضي في زمن الحضور ، وكل ذلك يرجع إلى فقدان التواصل مع الأنا الجماعية .

غير أن ما يمكن استنتاجه فى هذا الموضع هو أن الهندسة الصوتية للقصيدة الكلاسيكية تنعكس على المعاني فى كل النص ، لأن البناء الهندسي الواحد للمقاطع الصوتية يظل ممتداً وموصولاً وموحداً فى كل النص الشعري. ولذلك ليس غريباً إذا طغى نمط معين من المقاطع فى بيت واحد أن يطغى على كل المقاطع فى كل النص والعكس صحيح. ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعاني متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص. ويتضح ذلك فى النص السابق حيث اتسمت القصيدة كلها بحركة صوتية إيقاعية واحدة. وهى بطء الحركة الصوتية الإيقاعية فى النص وذلك للأسباب الصوتية والمضمونية التى ذكرناها. وهذا البناء الهندسي الموحد للمعاني والمقاطع لا نجده بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر ، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ، ومن ثم يمكن أن تبطئ

حركة الصوت الإيقاعي تارة وتسرع تارة أخرى . كما يتضح فى قصيدتى «شناشيل ابنة الجلبى» ، «ومسافر أبداً» فيما بعد .

وتتضح لنا حركية الصوت الإيقاعي فى قصيدة «ومايزال إلا أنا وبلادي» فى الشكل البياني رقم (39)



شكل بياني رقم (٣٩)
سرعة الصوت الإيقاعى فى (وما يزال إلا أنا وبلادى)

ومن خلال هذا الشكل يتضح لنا أن سرعة الصوت تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل ، وتقل كلما ارتفع هذا المؤشر لأعلى ، ولما كانت معظم نقاط المؤشر مرتفعة إلى حد كبير عند نقطة الصفر السفلية كانت حركة الصوت الإيقاعي بطيئة فى معظم البنى الصوتية للنص ، حتى أكثر النقاط انخفاضاً كانت فى البيت التاسع وبرغم ذلك فهو انخفاض نسبى لا يؤدي إلى سرعة الصوت ، حيث مثلت نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيه 0.26 وهى نسبة تسمح بإخفاض سرعة الحركة الصوتية .

ومن ثم يمكن القول أن البيت التاسع مثل أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص، والبيتان ؛ الخامس والرابع عشر مثلاً أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص . لأن نسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فيهما زادت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة على المتوسطة المغلقة والقصيرة . وهذا قليل الحدوث فى النصوص الشعرية ، بل وفى كثير من النصوص العربية .

2-4 - السرعة الإيقاعية للنص المتغير :

تتضح العلاقة بين السرعة الإيقاعية والتشكيل الدلالي للنص المتغير من خلال نصوص الشعر الحر على أنها نصوص متغيرة ولا تثبت عند سرعة إيقاعية معينة ، نظراً لعدم انتظام عدد تفعيلاتها وانتقالها من تفعيلة لأخرى أحياناً ، ونقف – على سبيل التمثيل – عند قصيدتي السياب وحجازي المشار إليهما .

فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» للسياب ، يبدأ الصوت الإيقاعي للصورة الأولى سريعاً نسبياً من السطر الأول إلى الرابع يقول :

«وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور

من خلل السحاب كأنه النغم

تسرب من ثقوب المعزف ـ ارتعشت له الظلم

وقد غنى صباحاً قبل .. فيم أعدُّ ؟ طفلاً كنت ابتسم»

ففى هذه السطور لا تتجاوز المقاطع المتوسطة الطويلة وكذلك الحركات الصوتية الطويلة عشر مرات ، فقد تكررت فى السطر الأول أربع مرات والثاني مرة واحدة والثالث مرتين والرابع ثلاث مرات. وعليه فإن حركة الإيقاع الصوتى فى السطر الأول كانت أبطأ منها فى الثاني والثالث والرابع ، وكانت فى السطر الثانى أسرع منها فى الأبيات (1 ، 3، 4). ويرجع ذلك إلى أن السطر الأول اعتمد إلى حد ما – على أربع مقاطع صوتية متوسطة

مفتوحة ، وهى نفسها حركات صوتية طويلة . لذلك جاء فيها الإيقاع أبطأ من البيت الثاني الذى لم يتكرر فيه المقطع نفسه غير مرة واحدة ونستطيع أن ندرك ذلك من خلال نطقنا للبيتين ؛ الأول والثاني .

وإذا نظرنا إلى معانى هذه السطور، وجدنا أنها تبدأ فى البيت الأول بعملية الاستحضار والتذكر للماضى، الأمر الذى أدى إلى جعل الصوت الإيقاعي يتسم بالبطء النسبى فى أول الصورة، ثم يسرع فى السطور (2 ، 3، 4) ، حيث يعبر فيها الشاعر عن شتاء القرية الذى ينضح بالنور الخافت من بين السحب، وكأنه النغم الذى يتسرب من ثقوب آلة العز ف، فترتعش تبعاً لذلك ظلامات الليل، وكم كان يغني فى أوقات الصباح عندما كان طفلاً ترتسم الابتسامة على شفتيه من فرط البراءة والصفاء والنقاء فالمعنى يدور حول الإيقاع الراقص – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – حيث الغناء والنغم السريع ، ففي اللحظة التى استحضر فيها الماضي فى السطر الأول تباطأ الصوت الإيقاعي بعض الشيء، لكنه عندما عايشه كما لو كان واقعاً فى اللحظة الآنية وبدأ في تصوير حالات الغناء والنغم والعزف التى تحيطه مذ كان طفلاً، حينئذ أخذ الإيقاع فى التسارع وتضاءلت المقاطع والحركات الصوتية التى تستغرق وقتاً طويلاً لتحل محلها مقاطع وحركات قصيرة ذات طرقات إيقاعية سريعة .

غير أن حركة الصوت الإيقاعي سرعان ما تبطئ نتيجة زيادة المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وذلك فى السطور الشعرية أرقام (5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10) يقول فيها :

«لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

وكنا جدنا الهذار يضحك أو يغنى فى ظلال الجوسق القصب

وفلاحيه ينتظرون: «غيثك يا إله» وإخوتى فى غابة اللعب

يصيدون الأرانب والفراش ، و «أحمد الناطور»

نحدق فى ظلال الجوسق السمراء فى النهر

ونرفع للسماء عيوننا : سيسيل بالقطر»

فالصورة المشكلة من خلال هذه السطور نجدها ترتكز على المقاطع المتوسطة المفتوحة ، وكذلك الحركات الصوتية الطويلة إلى حد كبير ، فقد تكررت هذه المقاطع والحركات (35) مرة ، وهى نسبة عالية بالقياس إلى السطور الأربعة الأولى (1–4) التى لم تتكرر فيها هذه المقاطع أكثر من عشر مرات ، ويرجع ذلك لطبيعة المعاني الدلالية التى طرحتها هذه السطور . حيث تدور هذه السطور حول محاولة استحضار الشاعر للماضي الطفولي الأليف ، عندما كان طفلاً يبتسم لليله ونهاره ، وعيون الحور قد أثقلت أغصانه ، وكان الجد يضحك ويغنى معهم فى ظلال الجوسق بين المزروعات وكان الفلاحون يرفعون أكف الضراعة لله فى انتظار الغيث ، بينما كان الشاعر يلعب مع إخوته ويجرى خلف الأرانب والفراش بغية اصطيادها ، وكانوا يحدقون النظر فى ظلال الجوسق السمراء ، وهى تنعكس على صفحة النهر ، ويرفعون عيونهم للسماء بغية سقوط قطرات المياه .

ولما كانت طبيعة الأبيات تدور حول استحضار الماضى فى زمن الحضور ومعايشة الشاعر له واستغراقه ، فيه لذلك جاء التشكيل الصوتى مطولاً ـ عن طريق شيوع الحركات الصوتية الطويلة والمقاطع المتوسطة المفتوحة ـ ليتوافق مع هذه الحالة الشعورية التأملية. وعليه فإن الإيقاع جاء بطيئاً نتيجة طوال المدة الزمنية المستغرقة فى التشكيل الصوتى لهذه السطور .

وعندما نصل إلى السطرين ؛ (11 ، 12) نجد حركة الإيقاع الصوتي سريعة عن سابقتها ، ذلك أن الشاعر ترك عملية الاستحضار وشرع فى الوصف المباشر لسقوط الأمطار والغيث فوق ذرى السعف ، وتحدث قطرات المياه رنيناً فى قاع النهر من كثرة تدفقها ، ويشتعل وميض البرق أزرق وأخضر وسرعان ما يختفى. ولما كان معنى السطرين يقترن بسرعة الأمطار والبروق،

لذلك جاء الإيقاع الصوتى سريعاً ، ويتضح ذلك من خلال ضآلة المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، يقول :

وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئُ

فالسطر الأول لم تتكرر المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة غير ثلاث مرات ، والسطر الثانى مرة واحدة . وهذا يعبر عن سرعة الإيقاع الصوتى ، لأن بقية المقاطع الأخرى القصيرة والمتوسطة المغلقة لا تستغرق وقتاً طويلاً فى تشكيلها الصوتى ، كالذى تستغرقه الحركات الطويلة.

لكن هذه السرعة سرعان ما تبطئ فى السطر الشعرى الثالث عشر عندما يقول :

(وفتحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب)

ويرجع ذلك للزيادة النسبية فى عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ، التى وصلت إلى أربعة مقاطع صوتية ، وهنا جاء التطويل الصوتى فى كلمات (السماء ، لغيثها ، المدرار ، بابا) لتعبر عن كثرة سقوط الماء الذى تدفق بغزارة من كل أبواب السماء .

وهنا يمكن القول إن التطويل الصوتي – لو جاز استخدام هذا التعبير – ويعنى به زيادة المسافة الزمنية المستغرقة فى نطق المقطع إنما يعبر عن توكيد المعنى المطروح فى النص ، ويتأكد هذا المعنى أيضاً فى السطر الشعري الخامس عشر الذى يقول فيه الشاعر :

«تكلله الفقائع ، عاد أخضر ، عاد أسمر ، غص بالأنغام واللهفِ»

فقد تكررت المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة خمس مرات فى كلمات (الفقائع ، عاد ، الأنغام ، اللهفِ) وأدى التطويل

الصوتي فى هذه الكلمات إلى تأكيد المعانى المطروحة والمتمثلة فى بهجة النهر بسقوط الأمطار ، فقد غدت القفائع أكاليل من البهجة والسعادة ، وحولت النهر إلى ضفاف ومزروعات خضراء وإلى طمي أسمر خصب والنهر يعزف موسيقى البهجة والسعادة بحلول الخصب والنماء .

ولعل ما يؤكد ما نذهب إليه من حيث توافق التطويل الصوتي فى النص الشعري مع المناجاة النفسية والتداعي النفسي والاستحضار هو النص الوارد فى القصيدة بداية من السطر التاسع عشر وحتى السطر السابع والعشرين ، يقول فيه :

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهبُ.

سيصلب منه حب الآخرين ، سيبرئ الأعمى

ويبعث من قرار الموت قبراً هده التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت ، يكسو عظمه اللحما

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب

وأبرقت السماء .. فلاح حيث تعرج النهر

وطاف معلقاً من دون أس يلثم الماء

شناشيل ابنة الجلبي نور حوله النهر

عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)

إن هذه السطور تأتى فى متن النص الكلي للقصيدة لتعبر عن حالات التداعي النفسي ولذلك ليس من قبل المصادفة أن نجد معظم هذه السطور لا تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الطويلة عن أربع مرات ، ويتضح ذلك من خلال الجدول السابق رقم (4) «جدول تتابع المقاطع الصوتية فى شناشيل ابنة الجلبي» .

ومن الواضح أن هذه السطور جاءت بعد أن صور الشاعر الماضى

الأليف بأمطاره وخصبه فى القصيدة حتى السطر الثامن عشر ، وبعدها لجأ الشاعر إلى المونولوج الداخلي والتداعي النفسي – كما هو موضح فى السطر السابقة – وفيها يخاطب الشاعر ذاته مستحضراً صورة المحبوبة والمخلص ، فقد أنهكهما التعب ، ويتطلع للمخلص الذى ينقذ الواقع من القهر والضياع ويبعث الميلاد من لحظات الموت ، ويغمر الجسد الثلجي الميت بدفء الحياة، وعلى يديه تبرق السماء ويسقط الغيث ، ويرشف من الماء رشفة تعيد الحياة لابنة الجلبي ويجعل الزهور تحفها من كل صوب فتحيلها إلى عروس تتبختر فى عقدها اللبلابي الأبيض الذى يشع نصاعة وشروقاً حولها .

ولما كانت هذه الصورة لم تتحقق بعد لذلك عاشها الشاعر حلماً يتداعى عليه ومن ثم كان «التطويل الصوتي» أقرب المعايير الصوتية تعبيراً عن هذه الحالة. وعليه اعتمد النص على المقاطع المتوسطة المفتوحة والحركات الصوتية الطويلة .

وهكذا فى بقية سطور القصيدة نجد أن هناك تناسباً بين معاني النص الشعري وسرعة الإيقاع من ناحية ، وبين سرعة الإيقاع والمقاطع الصوتية والحركات الصوتية من ناحية أخرى

ولذلك يمكن القول أن السطور الشعرية أرقام (–14–12–11–4–3–2 –50–49–46–45–43–41–40–36–32–30–29–24–21–20–17–16 53–51) تراوحت فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الحركات الصوتية الطويلة ما بين مرة أو مرتين أو ثلاث مرات . وهذه النسبة قليلة نسبياً وتؤدي إلى سرعة الصوت الإيقاعى وتتوافق مع معانى الصور الشعرية التى تحتاج إلى سرعة فى الأداء كلحظات الرقص والبهجة والنغم السريع ، والتوتر النفسي المطرد .

بينما نجد السطور الشعرية أرقام (–15–13–10–9–8–7–6–5–1 –52–47–44–39–38–37–35–34–28–27–26–25–23–22–19–18 55–54) لم تقل فى أى منها المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الطويلة أو الحركات

الصوتية الطويلة عن أربع مرات . وهذه النسبة متوسطة وتؤدي إلى التطويل النسبى للصوت عند الأداء وفقاً لعدد المقاطع أو الحركات . وهذا التطويل يتوافق إلى حد كبير مع الحالات التى ذكرناها ومنها حالات الاستحضار والتداعي النفسي ، والمناجاة والتذكر ، والتأمل ، ونستطيع استنباط ذلك فى أى صورة شعرية من الصور التى تكونها السطور المشار إليها .

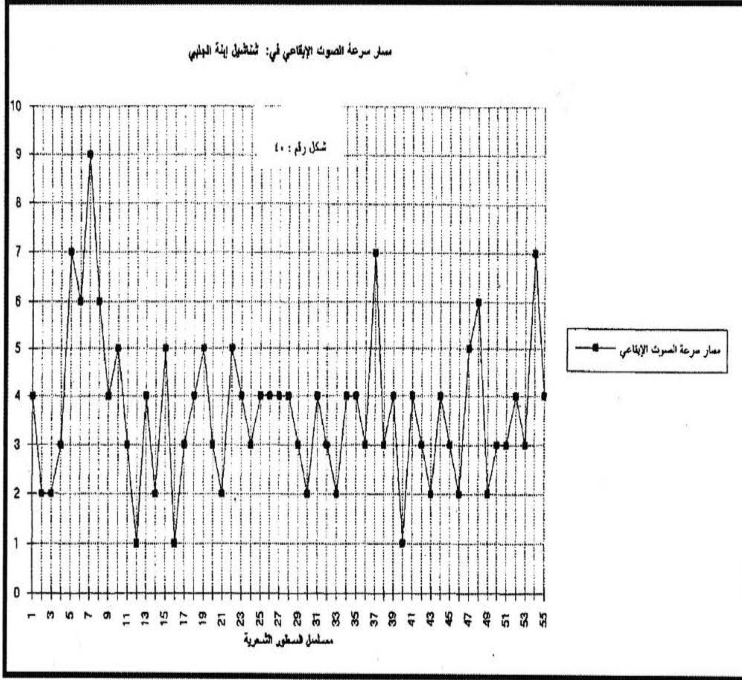
وتجدر الإشارة إلى أن الصورة الشعرية الواحدة فى النص قد تحوي سطوراً شعرية بها مقاطع طويلة أو متوسطة مفتوحة قليلة وأخرى كثيرة والعكس ، ولذلك يرجع التشكيل إلى عملية شيوع هذه المقاطع أو عدم شيوعها فى معظم السطور الشعرية المكونة للصورة أو النص .

كما أن العدد هنا لا يقاس على كل القصائد وكل السطور الشعرية لكنه يقاس بالنسبة للعد الكلي لكل المقاطع فى السطر الشعري الواحد . فقد يحوي سطر شعرى واحد مقطعين صوتيين متوسطين مفتوحين فقط وكل المقاطع الأخرى القصيرة لا تتجاوز هذا العدد أو تجاوزه بنسب قليلة ، وحينئذ تكون السمة الغالبة فى التشكيل الصوتي هى التطويل الصوتي .

ونظن أن نسبة المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة إذا زادت عن المقاطع المتوسطة المفتوحة أو الطويلة بنسبة (5 : 1) تقريباً أدى ذلك إلى وضوح التطويل الصوتي فى النص ومن ثم إلى بطء حركة الصوت الإيقاعي فى السطر الشعري . ولكن إذا زادت عن ذلك بكثير ، حينئذ يؤدي هذا إلى عدم وضوح التطويل الصوتى وشيوع قصر التشكيل الصوتي ، ومن ثم يؤدي إلى سرعة حركة الصوت الإيقاعي .

والشكل البيانى التالي يوضح مدى سرعة الصوت الإيقاعي فى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» .

شكل مسار سرعة الصوت الإيقاعي فى (شناشيل ابنة الجلبي)



ويتضح لنا من خلال هذا الشكل أن سرعة الصوت الإيقاعي تزداد كلما انخفض مؤشر المقاطع الصوتية إلى أسفل، وتقل كلما ارتفع مؤشر المقاطع الصوتية إلى أعلى مما يدل على أن التناسب بينهما عكسي .

ومن ثم فإن السطر الشعري السابع قد مثَّل أبطأ حركة صوتية إيقاعية فى النص الشعري، ففيه ارتفع مؤشر المعادلة إلى أعلى نقطة له . ونسبة المعادلة الصوتية الإيقاعية فى هذا البيت تساوي فيها المقاطع المتوسطة المفتوحة مع المتوسطة المغلقة والقصيرة . بينما مثلت الأبيات أرقام (12 ، 16 ، 40) أسرع حركة صوتية إيقاعية فى النص ، ففيها انخفض مؤشر المعادلة إلى أسفل نقطة له، ولم تشكل إلا نسباً ضئيلة فى المعادلة الصوتية الإيقاعية هى على التوالى

(23/1، 17/1 ، 7/1) وهى نسب ضئيلة لا تحول دون سرعة الإيقاع الصوتي فى النص الشعري .

الخلاصــة

1 – هناك علاقة بين المقاطع الصوتية والحركات الصوتية ومستوي الايقاع الصوتي ونستطيع أن نجمل هذه العلاقة فى المعادلة التالية

I – عدد الأصوات الحركية القصيرة = عدد المقاطع القصيرة + عدد المقاطع المتوسطة المغلقة

ص ح ق = ص ح (cv) + ص ح ص (cvc)

II – عدد الأصوات الحركية الطويلة = عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + عدد المقاطع الطويلة

ص ح ط = ص ح ح (CVV) + ص ح ح ص (CVVC)

III – عدد الأصوات الحركية الكلية = عدد المقاطع الصوتية الكلية = الأصوات الحركية القصيرة + الأصوات الحركية الطويلة

ص ح ك = م ص ك = ص ح ق + ص ح ط

وهذه المعادلة يمكن تطبيقها على أى نص لغوي أو أدبي ولاسيما النص الشعري، وإذا كان أحد طرفي المعادلة مجهولاً والآخر معلوماً يمكننا التوصل إلى معرفة الطرف المجهول دون اللجوء إلى العملية الإحصائية للنص .فضلا عن علاقاتهما بالايقاع الصوتي .

2 – إن ما توحى به الأصوات الحركية القصيرة يتوافق مع ما توحي به المقاطع القصيرة والمقاطع الصوتية المتوسطة المغلقة من حيث الترابط الصوتى والإيقاعى السريع نتيجة قصر اللحظة الزمنية المستغرقة فى النطق ـ كما

تعبر عن الحالات الشعورية ولاسيما الآهات النفسية الحبيسة فى النفس الإنسانية.

وما توحى به الأصوات الحركية الطويلة يتوافق مع ما توحي به المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، من حيث التعبير عن التطهير النفسى وذلك عن طريق إخراج الآهات النفسية بدلاً من حبسها ، ولذلك يكون الإيقاع الصوتي بطيئاً نتيجة طول اللحظة الزمنية المستغرقة فى نطق هذه المقاطع.

3 – إن التماثل الصوتي التطابقي أو التقاربي لكل نمط من أنماط المقاطع الصوتية ولكل نمط من أنماط الحركات الصوتية ، ولكل من أصوات الجهر والهمس أو الصيغ التفعيلية أو الجرس الصوتى أو التنغيم يسهم جميعه فى تشكيل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري .

4 – إن الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص «الشعر الكلاسيكي» جاءت ثابتة على وتيرة واحدة فقد كان فيها مسار الإيقاع الصوتي منتظماً ولاسيما فى الصيغ التفعيلية والمقاطع الصوتية والتنغيم والجرس الصوتى للقافية ، ففيها وجدنا المسار الصوتى الإيقاعى للنص من خلال هذه الأصوات يسير فى خط مُنْحَنٍ أو متعرج طوال النص الشعري فى قصيدة «الشعر الحر» .

5 – إن الاعتماد على معيار صوتي واحد فى استنباط الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص لا يعد كافياً للحكم على تشكيل الصوت الإيقاعى ، بل لا بد من تضافر كل المؤثرات الصوتية النوعية لتشكيل الهندسة الكلية الإيقاعية للنص . لأن البنية الصوتية للنص كل لا يتجزأ ومن هذا الكل يمكن استنتاج العلاقة بين البنية الصوتية والمعاني الدلالية فى النص .

6 – إن التقسيم البنائي للهندسة الصوتية يبدأ بأصغر وحدة صوتية فى النص وهى وحدات الصوامت والصوائت وتتابعها تتابعاً مطرداً فى النص ،

وينتهي بالصيغ الصوتية التفعيلية التى تشكل بدورها الوحدة الصوتية الكبرى للنص ، ومن هذا البناء التصاعدي – كما هو موضح فى الكتابة الصوتية للنصوص – يتشكل البناء الهندسي للصوت الإيقاعي فى النص.

7 – هناك علاقة بين سرعة الإيقاع الصوتي والتشكيل الدلالي للنص ، فالتشكيل الشعري الذى يعتمد على التذكر والاستحضار والمناجاة والتداعي النفسى غالباً ما يكون الإيقاع الصوتي فيه بطيئاً نتيجة اعتماده على المقاطع المتوسطة المفتوحة (ص ح ح) أو (cvv) والمقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (cvvc) والحركات الصوتية الطويلة ولاسيما أصوات المد واللين . وهى أصوات تقل السرعة فيها نتيجة طول المساحة الزمنية المستغرقة فى نطقها .

أما الصورة الشعرية التى تعبر عن الأحداث السريعة والتنقلات المتحركة السريعة أيضاً فإن إيقاعها الصوتى يكون سريعاً ، وذلك لاعتمادها على المقاطع القصيرة ص ح (cv) والمقاطع المتوسطة المغلقة ص ح ص (cvc) وهى مقاطع صوتية لا تحتاج مدة زمنية طويلة عند نطقها ، بل يكون نطقها سريعاً ومن ثم تتوافق مع الإيقاع السريع والأحداث ذات الإيقاع السريع فى النص الشعرى .

8 – يمكن القول : إن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة والمقاطع الطويلة ، فكلما كثرت هذه المقاطع عن (5/1) المقاطع القصيرة والمتوسطة المغلقة تقريباً حينئذ يكون لها تأثير واضح . ولكن إذا قلت عن (5/1) حينئذ لا يكون لها تأثير واضح فى سرعة الإيقاع . أى يكون النص سريعاً ولا تؤثر هذه النسبة القليلة على مسار سرعته الحركية . وتجدر الإشارة إلى أن النسبة (5/1) هذه تقريبية وليست قاطعة ، وكلما قلت يتضاءل تأثيرها. وكلما زادت يزيد تأثيرها ، واختيارنا لرقم (5/1) من منطلق تجربتنا على النصوص التى طبقنا عليها،

ولكن تظل هذه النسبة تقريبية وليست قطعية ، غير أن ما نطمئن إليه هو أن سرعة الإيقاع الصوتي تتناسب تناسباً عكسياً مع المقاطع الطويلة والمتوسطة المفتوحة ، وتناسباً طردياً مع المقاطع القصيرة .

ونستطيع التعبير عن هذه العلاقة بالمعادلة الآتية :

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة ______ 1

.. ________________________ = > ___ القيمة الكلية

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة ______ 5

فإن حركة الصوت الإيقاعى تكون بطيئة نسبياً .

عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة ______ 1

.. ________________________ = قيمة > ___ تقريباً

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة ______ 5

فإن حركة الصوت الإيقاعي تكون سريعة نسبياً .

.. عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة + المقاطع الطويلة

وعليه فإن ________________________ =

عدد المقاطع القصيرة + المقاطع المتوسطة المغلقة

قيمة معينة وهذه القيمة تتناسب تناسباً عكسياً مع حركة الصوت الإيقاعى

ومن ثم فان هندسة السرعة الإيقاعية الصوتية فى «القصيدة الكلاسيكية» ثابتة نتيجة سيرها على وتيرة واحدة متقاربة فى كل النص الشعري ، فإذا زاد نمط معين من المقاطع الصوتية أو نقص فى بيت شعري واحد ظل هذا النقص أو الزيادة سائداً فى كل الأبيات الشعرية للنص . ومن ثم يصبح انعكاس المقاطع على المعاني متقارباً إلى حد كبير فى معظم بنى النص ، فإذا اتسم الإيقاع الصوتي فى بيت واحد بالسرعة امتد ذلك إلى الأبيات الأخرى والعكس صحيح .

وهذه السرعة الثابتة أو الموحدة تقريباً فى معظم أبيات النص الكلاسيكي

لا نجدها بهذا التوافق فى قصيدة الشعر الحر ، لأن البنية الصوتية فيها متغيرة ومن ثم يمكن أن يسرع الإيقاع الصوتي فى سطر معين أو صورة معينة ثم يبطئ فى سطر آخر أو صورة شعرية أخرى فى القصيدة نفسها . ولذلك كثيراً ما يتسم نص الشعر الحر بالمفارقة على مستوى الموقف والصورة واللفظ ، وقليلاً ما نجد هذه المفارقة فى النص الكلاسيكي. ويرجع ذلك إلى أن الإيقاع الداخلي والخارجي فى قصيدة الشعر الحر فى حالة تغير ، لكنه فى القصيدة الكلاسيكية غالباً ما يكون فى حالة ثبات .

هوامش البحث

(1) للمزيد حول قصيدة الضوضاء أنظر على الشوك : الدادائية بين الأمس واليوم ، بدون تاريخ ، المؤسسة التجارية بيروت . ص (1) وما بعدها ، ط (3) . وفى هذه الدراسة يشير إلى محاولات الشاعر الإنجليزى «مارينتى» الذى كان يلقى قصيدته مصحوبة بأصوات وإيقاعات صاخبة كقرع الطبول . إلا أننا لا نعني هنا بهذه المحاولات الصوتية . لكننا نعني بتحويل أى نص شعري من نص مكتوب إلى منطوق واستنباط مسار الهندسة من خلال النص المنطوق .

(2) مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة . مطبعة النعمان ، النجف الأشرف 1970 .

(3) دكتور كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت سنة 1974 .

(4) دكتور أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعرى ، القاهرة 1983 ، محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر ، محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر ، مطبعة المدينة ، القاهرة 1985 .

(5) دكتور سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 1993 .

(6) دكتور جوزيف شريم : بحث الهندسة الصوتية فى القصيدة المعاصرة عالم الفكر ، الكويت ، يونيو سنة 1994 ، ص95 .

(7) للمزيد حول قضية «الصوت والمعنى» انظر: ابن جنى الخصائص ، تحقيق محمد على النجار 2/152 ، دار الكتب المصرية سنة 1955 ، سيبوية «الكتاب» 2/218 المطبعة الأميرية بولاق 1317 هـ ابن دريد «الاشتقاق» ص 176 – 576 تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي القاهرة سنة 1958 فخر الدين الرازى «الفراسة» تحقيق يوسف مراد ص161 ، الجاحظ «البيان والتبين»، تحقيق ، عبدالسلام هارون 79/1 ، د. إبراهيم أنيس «دلالة الألفاظ» ص67 ط(2) الأنجلو المصرية سنة 1984 ، «الأصوات اللغوية» ص136 – 1953 القاهرة سنة 1961 ، ماريوباى «أسس علم اللغة» ص92 ترجمة د. أحمد مختار عمر ، منشورات جامعة طرابلس 1973. عبدالكريم مجاهد بحث «العلاقة بين الصوت والمدلول» ضمن كتاب دراسات فى اللغة بغداد سنة 1986 ، فردينان دى سوسير «دروس فى الألسنية العامة» ص111 تعريب صالح الفرماوى الدار العربية للكتاب سنة 1985 د. كمال بشر «الأصوات» دار المعارف سنة 1975 ص173 وما بعدها د. عبدالرحمن أيوب «أصوات اللغة» الأنجلو المصرية سنة 1986 «الكلام إنتاجية وتحليلية» الكويت سنة 1984 د. محمود عونى عبدالرؤوف «القافية والأصوات اللغوية» ، القاهرة سنة 1977 د. محمود فهمى حجازى «أسس علم اللغة» دار الثقافة القاهرة سنة 1979 د. سعد مصلوح «دراسة السمع والكلام» عالم الكتب سنة 1980 ترجمته لكتاب «مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام» القاهرة سنة 1978 د. ماهر هلال «جرس الألفاظ ودلالتها» بغداد سنة 1980 ، د. أحمد كشك «من وظائف الصوت اللغوى»، القاهرة سنة 1983 «القافية تاج الإيقاع الشعري» ، القاهرة سنة 1983 ، «محاولات التجديد فى إيقاع الشعر» ، القاهرة سنة 1983 ، د. مصطفى شحاته «لغة الهمس» هيئة الكتاب ، القاهرة سنة 1972، وكريم حسام الدين «الإشارة الجسمية» ، الأنجلو المصرية سنة 1992 . د. محمد العبد «اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة» ، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة . وأنظر للباحث «من الصوت إلى النص نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعري» ، عالم الكتب ، القاهرة سنة 1993 ، هيئة قصور الثقافة ، كتابات نقدية سنة 1996 .

(8) كريستوفر كودويل : الوهم والواقع ، دراسة فى منابع الشعر ، دار الفارابي سنة 1979 ت توفيق الأسدي ص18 .

(9) محمد الماكري : الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتى ص136 ، المركز الثقافى العربي ، الدار البيضاء سنة 1991 .

(10) نفسه ص137 .

(11) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ص245 .

(12) وللمزيد انظر الرمزية الصوتية العالمية التى صدرت حتى عام 1993 .

(13) ومنهم على سبيل التمثيل الدكتور كمال بشر فى كتابه «الأصوات العربية» ص35 ، 150 ، والدكتور إبراهيم أنيس فى كتابة «الأصوات اللغوية» والدكتور أحمد مختار عمر فى «دراسة الصوت اللغوي» ص267 ، والدكتور سعد مصلوح فى «دراسة السمع والكلام» وغيرهم.

(14) انظر : A. J Greimas، la semantique structurale، paris، L arousse. 1966. وانظر أيضاً : د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص20 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط (3) ، سنة 1992 .

(15) انظر : Francois Rastier «systematique desisotopies» in Essaisde semiotque، Iarousse، paris، 1972. P. 82.

(16) انظر : Groupe M. la Rhetorique de la poesie PUF، 1977، p. 35.

(17) هذه القصيدة ألقاها الشاعر بصوته فى نادى الجسرة الثقافى بمدينة الدوحة بدولة قطر فى 1993/10/11 والتسجيل الصوتى للنص مودع بالمكتبة الصوتية للنادى، واستطعنا الحصول على نسخة مسجلة بالصوت والصورة (شريط فيديو كاسيت) وقد احتفظنا بنسخة منه للتوثيق العلمى . وقمنا بتحليل الحزم الصوتية والكتابة الصوتية للنص . والقصيدة أيضاً منشورة ضمن كتاب قضايا ثقافية مجلد 6 صادر عن نادى الجسرة الثقافى بالدوحة سنة 1995 . كما أنها منشورة بديوان الشاعر مجلد 2 ص180 بديوانه (لعينى أم بلقيس) الأعمال الشعرية ، دار العودة بيروت سنة 1986م .

(18) قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» للسياب قد حصلنا عليها مسجلة بصوته فى شريط كاسيت مع الشاعر حسن توفيق ، واعتمدنا فى التحليل الطيفي للقصيدة على هذا النص المنطوق أما قصيدة «مسافر أبداً» لأحمد عبدالمعطي حجازي ، فقد اعتمدنا فى تحليلها على النسخة المسجلة بصوت الشاعر وصورته فى «شريط فيديو كاسيت» بمكتبة نادي الجسرة الثقافى، وكان الشاعر قد ألقى هذه القصيدة فى مدينة الدوحة فى 1989/8/13. ونحن بدورنا نحتفظ بنسخة من هذا التسجيل ، ونسخة من تسجيل قصيدة السياب وذلك للتوثيق العلمي. وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة السياب قد كتبت فى لندن فى 1963/2/24.

19 انظر : تقديم الشاعر للقصيدة قبل إلقائه لها فى نادي الجسرة الثقافى بالدوحة فى 1993/10/11 وأنظر : قضايا ثقافية مجلد 6 ص279 ، صادر عن نادي الجسرة الثقافى سنة 1994م .



علم تجويد القرآن الكريم والشعر العربي الحديث

محمد بن سالم الصفراني

مدخـــل:

جاء في مستهل مقدمة كتابي (التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004م ما نصه : يعد هذا الكتاب خطوة أولى باتجاه تأسيس نظرية سمات الأداء الشفهي المنطلقة من علم تجويد القرآن الكريم من خلال تأسيس رؤية نظرية وجهاز مفاهيم متكامل يمكن من خلاله قراءة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث . وقد ظل علم تجويد القرآن الكريم منذ نشأته في القرن الرابع الهجري إلى هذه الأيام يقدم مفاهيم قرائية تختص بقراءة / تلاوة القرآن الكريم، ولم تتم أي محاولة - في حدود علمي - للمحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم، والنقد الأدبي بسحب مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم إلى حقل النقد الأدبي لقراءة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بصفته خطابا يقرأ ويلقى) .

وإن كنت آمل أنني قد طرحت في كتاب التشكيل البصري رؤية نظرية ، وجهازا مفاهيميا قادرا على قراءة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث إلا أنني لم أطرح المحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي

طرحا نظريا وتطبيقيا في كتاب التشكيل البصري، مراعاة للتسلسل المنهجي لأجزاء الفكرة العامة، التي تقتضي دراسة التشكيل البصري من الجوانب التي لا يمكن دراستها من خلال مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم في وعاء مستقل أولاً، مثل: التشكيل البصري ، والرسم الهندسي، والرسم الفني، والرسم الخطي. والتشكيل البصري والطباعة، كعتبات النص، وتقسيم الصفحة، والسطر الشعري، وعلامات الترقيم. والتشكيل البصري، واللقطة السينمائية، والمونتاج، والسيناريو. وبعد دراسة هذه الجوانب تأتي دراسة جوانب التشكيل البصري التي لا يمكن دراستها إلا من خلال مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم في وعاء آخر مستقل يكمل سابقه، ولذا آثرت أن أكسر بحثا في المحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي تلبية لإلحاح الفكرة على استيفاء حقها واحتراما لتسلسل أجزائها ، ومن يقرأ الكتاب السابق والدراسة الراهنة قراءة أمينة فاحصة يلمس مقتضيات التسلسل المنهجي لأجزاء الفكرة العامة بوضوح . ولقد كان كتاب التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث مرحلة لابد من إنجازها وصولا إلى إنجاز مرحلة تجويد الشعر، بحيث يمكنني القول إن دراسة تجويد الشعر هي الجزء الثاني لكتاب التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث .

المقدمــة:

موضوع الدراسة هو [تجويد الشعر] والمشكل الرئيس الذي دفعني إلى بحث هذا الموضوع هو اهتمام الشعر العربي الحديث بالتشكيل البصري من غير إشارة إلى علاقته بعلم تجويد القرآن الكريم وسمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية ، والحركية المصاحبة لعملية إلقاء الشعر التي تغيب عند كتابة الشعر على الورق ويستعيض عنها الشعراء بالتشكيل البصري ، وقد تبلور هذا المشكل في أربعة أسئلة مركزية هي: كيف يجسد التشكيل البصري سمة (صوتية أو صمتية) من سمات الأداء الشفهي من خلال تجويد الشعر؟

وكيف يتم إنتاج دلالة التشكيل البصري في الشعر من خلال تجويد الشعر؟ وكيف يجسد الشاعر سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية عند كتابة نصه الشعري على الورق؟ وما هي أبرز الوظائف الفنية التي يؤديها تشكيل سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية بصريا مكتوبة / مشكلة على الورق؟، وتستمد دراسة موضوع تجويد الشعر أهميتها إلى جانب الإجابة عن أسئلتها المركزية من استثمار مصطلحات علم تجويد القرآن الكريم في إنتاج الدلالة الشعرية للتشكيل البصري، ومن تحليل التشكيل البصري تحليلا نقديا مبنيا على أسس علمية صوتية تنطلق من علم تجويد القرآن الكريم، ومن تسليط الضوء على أهمية علم التجويد في إبراز جماليات التشكيل البصري في الشعر، ومن تحديد وظائف سمات الأداء الشفهي الحركية المشكلة بصريا على الورق ، وإخراج مصطلحات علم تجويد القرآن الكريم من نطاق انحصارها في تلاوة وفهم النص القرآني إلى فضاء أوسع من الشعر العربي حتى تصبح شائعة متداولة شيوع وتداول مصطلحات البلاغة مثل المشبه والمشبه به والطباق والجناس وغيرها من المفاهيم. وسأطبق الدراسة على أربع وعشرين مجموعة شعرية لعشرين شاعر وشاعرة من المملكة العربية السعودية.

إن الأهداف الرئيسة التي تروم دراسة موضوع تجويد الشعر تحقيقها تتمثل في محاولة الإجابة عن أسئلتها المركزية ، وقد اقتضت الإجابة عن الأسئلة المركزية تقسيم الموضوع قسمين، وفق نوعي سمات الأداء الشفهي ، ونظرا لأن سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية تنسجم وعلم تجويد القرآن الكريم فسأفرد لها محورا مستقلا باسمها، هو المحور الأول، وسأعقد فيه خمسة مباحث رئيسة، وسيكون عنوان المبحث الأول (تجويد الشعر)، وسأبحث فيه انتقال المصطلحات بين علوم العربية، وعلم تجويد القرآن الكريم، وتجويد الشعر. وسيكون المبحث الثاني بعنوان (تشكيل المد)، وسأبحث فيه تشكيل المد في الشعر من خلال مفهوم المد في علم تجويد القرآن الكريم من

خلال تقنيتي الجمع والنسخ ، والتفريق . وسيكون المبحث الثالث بعنوان (تشكيل التفخيم)، وسأبحث فيه تشكيل التفخيم في الشعر من خلال مفهوم التفخيم في علم تجويد القرآن الكريم. وسيكون المبحث الرابع بعنوان (تشكيل الوقف)، وسأبحث فيه تشكيل الوقف في الشعر من خلال مفهوم الوقف في علم تجويد القرآن الكريم من خلال مفاهيم الوقف الاضطراري ، والوقف اللازم أو وقف البيان ، والوقف التام . وسيكون المبحث الخامس بعنوان (تشكيل السكت) وسأبحث فيه تشكيل السكت في الشعر من خلال مفهوم السكت في علم تجويد القرآن الكريم.

ونظرا لأن سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) ليست من علم تجويد القرآن الكريم في شيء ، ولا يجوز الإتيان بها في أثناء تلاوة القرآن الكريم، ونظرا لأنها من أسس فن الإلقاء ، فسأفرد لها محورا مستقلا باسمها هو المحور الثاني، وسأعقد فيه أربعة مباحث رئيسة، وسيكون عنوان المبحث الأول هو (السمات الحركية في مستويي الوصف والتشكيل البصري) وسأبحث فيه كلامية سمات الأداء الشفهي الحركية ، وسمات الأداء الشفهي الحركية وعلم تجويد القرآن الكريم ، وسمات الأداء الشفهي الحركية في المستوى الوصفي، وسمات الأداء الشفهي الحركية وفن الإلقاء، وسمات الأداء الشفهي الحركية في مستوى التشكيل البصري. وسيكون المبحث الثاني بعنوان (تشكيل التوكيد) وسأبحث فيه التوكيد بوصفه وظيفة رئيسة من وظائف سمات الأداء الشفهي الحركية المشكلة بصريا. وسيكون المبحث الثالث بعنوان (تشكيل التكميل) وسأبحث فيه التكميل بوصفه وظيفة رئيسة من وظائف سمات الأداء الشفهي الحركية المشكلة بصريا. وسيكون المبحث الرابع بعنوان (تشكيل التنظيم) وسأبحث فيه التنظيم بوصفه وظيفة رئيسة من وظائف سمات الأداء الشفهي الحركية المشكلة بصريا .

المحور الأول
سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية

المبحث الأول : تجويد الشعر:

1 – انتقال المصطلحات بين علوم العربية:

لم يكن للعرب علوم ذات شأن يذكر إلا بعد أن أكرمهم الله بالإسلام وكتابه الخالد القرآن الكريم. ومن الحقائق المقررة أن الحياة العلمية العربية نشأت وتطورت في ظل القرآن الكريم ؛ ذلك أن المسلمين لم يروا في قرآنهم كتابا يتلى في الصلوات، أو يرتل في المناسبات، ولكنهم آمنوا به كتابا ينظم حياتهم كلها بحيث ينبغي أن تتسق هذه الحياة مع ما جاء به القرآن الكريم ، ومن هذه الحقيقة الكبرى في حياة المسلمين كانت حركتهم نحو (العلم) في سبيل (فهم) النص الكريم، والوصول إلى ما يحتويه من أحكام ، وهذه الحقيقة توضح تطور الحياة العلمية العربية، لأن ارتباط المسلمين بالنص القرآني جعلهم يبدأون بما هو عملي قبل أن يصلوا إلى وضع منهج نظري لكل فرع من فروع البحث التي ارتادوها آنذاك ، فكانت قراءة القرآن عن طريق (التلقي والعرض) أسبق من وضع كتب تحدد منهج القراءات ، وكان التفسير بالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق – بلا شك – من التأويل ، وكان الفقه أسبق من الأصول[1]. ومن هذا التطور العام لنشأة العلوم العربية وحركتها نستطيع أن نتصور تطور دراسة علم التجويد عند المسلمين بحيث نراها بادئة بما هو عملي من حيث الاستماع إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو يتلو القرآن الكريم (التلقي والعرض)، ثم محاكاة تلاوة الرسول صلى الله عليه وسلم وصولا إلى وضع كتب تحدد منهج القراءات وعلم تجويد القرآن الكريم.

إن علم تجويد القرآن الكريم من العلوم العربية التي تأخر وضعها

وتقعيدها عن كثير من علوم العربية الأخرى، حيث «لم يعرف مصطلح التجويد بمعنى العلم الذي يعنى بدراسة مخارج الحروف وصفاتها وما ينشأ لها من أحكام عند تركيبها في الكلام المنطوق إلا في حدود القرن الرابع الهجري، كذلك لم يعرف كتاب ألف في هذا العلم قبل ذلك القرن ومعنى هذا أن علم التجويد تأخر في الظهور علما مستقلا بالنسبة إلى كثير من علوم القرآن وعلوم العربية أكثر من قرنين من الزمان»(2) وتأخر علم تجويد القرآن الكريم إلى القرن الرابع الهجري يدل على أن القراءة المتواترة عن الرسول صلى الله عليه وسلم باقية لدى ثلة من المسلمين العارفين بها إلى أن نشأت الحاجة في القرن الرابع الهجري إلى ضبطها وتقعيدها حتى تصبح متاحة لعامة المسلمين، فكان «أول من ألف في التجويد كتابا مستقلا موسى بن عبيدالله بن يحيى بن خاقان الخاقاني البغدادي المقرئ المتوفى سنة خمس وعشرين وثلاثمائة فقد صنف في ذلك قصيدته المشهورة بالقصيدة الخاقانية وقد شرحها أبو عمرو الداني في التيسير»(3) وبالرغم من تقارب علم تجويد القرآن الكريم وعلم القراءات، إلا أنه «لا يمكن أن تعد الكتب التي ألفها القراء في وصف القراءات القرآنية بدءا للتأليف في علم التجويد ، لأن علم القراءة وعلم التجويد، وإن كان كل منهما يرتبط بألفاظ القرآن، يختلفان في الموضوع كما يختلفان في المنهج، أما الموضوع: فإن علم التجويد لا يعنى باختلاف الرواة قدر عنايته بتحقيق اللفظ وتجويده مما لا اختلاف في أكثره بين القراء. وأما المنهج: فإن كتب القراءات كتب رواية، وكتب التجويد كتب دراية تعتمد على مقدرة العالم في ملاحظة أصوات اللغة وتحليلها ووصفها»(4) ومن تأخر وضع وتقعيد علم تجويد القرآن الكريم إلى القرن الرابع الهجري، ومن وضع علم تجويد القرآن الكريم على يد موسى الخاقاني ، ومن كون علم تجويد القرآن الكريم علم دراية، نستنتج أن علم تجويد القرآن الكريم غير منزل، بل هو علم بشري موضوع كعلوم العربية الأخرى من لغة ونحو وصرف وبلاغة وعروض. فالرسول صلى الله عليه وسلم لم يشرح لأصحابه الكرام رضوان الله عليهم أجمعين

التجويد بمصطلحاته المعروفة من مدود ووقوف ، وإدغام ، وإظهار ، وقلقلة ، وتفخيم ، وغير ذلك من مصطلحات وقواعد علم التجويد التي وضعت في القرن الرابع الهجري ، لكن التجويديين هم الذين وضعوا هذه المصطلحات لوصف تلاوة الرسول صلى الله عليه وسلم القرآن الكريم ، ولذا فإنه لا يوجد مانع شرعي من استثمار المصطلحات التي وضعها التجويديون في علم تجويد القرآن الكريم لفهم الشعر العربي وغيره من كلام العرب .

وإذا كان «السبب الحقيقي – فيما نعتقد – لنشأة علوم اللغة عند العرب إنما هو السعي (لفهم) النص القرآني باعتباره مناط الأحكام التي تنتظم الحياة»[5] فإن السبب الحقيقي لنشأة علم تجويد القرآن الكريم إنما هو السعي لفهم النص القرآني، لكن الفارق الرئيسي بين علم تجويد القرآن الكريم وبقية علوم العربية الأخرى أن علوم العربية اشتغلت على فهم القرآن الكريم ثم انتقلت من الاشتغال على فهم القرآن الكريم إلى الاشتغال على فهم كلام العرب شعرا ونثرا ، لكن علم التجويد لم يتح له – في حدود علمي المتواضع – المحاقلة بالانتقال من الاشتغال على فهم (النص القرآني الكريم) إلى الاشتغال على فهم الشعر العربي وغيره من كلام العرب ، وقد ورد القول عن علماء العربية بلغة القرآن الكريم ونحوه وصرفه وبلاغته ، ولغة الحديث النبوي الشريف ونحوه وصرفه وبلاغته ، ولغة الشعر العربي ونحوه وصرفه وبلاغته ، و لم يرد القول عنهم بتجويد الشعر العربي أو غيره من كلام العرب ، والسبب في ذلك أن مصطلحات علم تجويد القرآن الكريم لم تستثمر في دراسة الجوانب الصوتية في الشعر العربي وغيره من كلام العرب بالرغم من فاعليتها في الاشتغال عليهما.

إن انتقال مصطلحات العلوم العربية من لغة ونحو وصرف وبلاغة من الاشتغال على فهم النص القرآني الكريم واكبه انتقال لبعض مصطلحات علوم الشريعة من الحقل الشرعي الصرف إلى حقل العلوم العربية مثل الشعر العربي

وغيره من كلام العرب ، وسأقف في هذا المساق عند مصطلح (الفقه) مدللا من خلاله على انتقال المصطلحات بين العلوم العربية والعلوم الشرعية، «ففي القرن الرابع نشهد لأول مرة مصطلحا جديدا هو (فقه اللغة) حين كتب أبو الحسين أحمد بن فارس (المتوفى 395هـ) كتابه (الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها). ثم نجد هذا المصطلح نفسه لدى مؤلف آخر، هو أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (المتوفى 429هـ)، الذي اشتهر بكتابه (فقه اللغة وسر العربية). وفيما عدا هذين الكتابين لا نعرف كتابا واحدا يحمل هذا المصطلح عنوانا له. والذي لا شك فيه أن هذه التسمية التي اختارها ابن فارس والتي تابعه فيها الثعالبي هي التي أوحت إلى المحدثين استعمال (فقه اللغة) في مقابل اللفظة الأوربية philology على خلاف في المنهج بين استعمال الغربيين واستعمال العرب»(6)، ويعد ابن فارس «أول من أطلق هذه التسمية، إذ لو سبقه إليها سابق لما أغفلها رجال الطبقات على دقتهم في ترجمة الرجال ، وأغلب الظن عندنا أن هذا العنوان مأخوذ من لفظة (الفقه) بمعناها الاصطلاحي وبمعناها اللغوي ؛ فلقد كان الرجل فقيها قدم أكثر من كتاب في الفقه فضلا عن الصلة التي كان يراها ابن فارس وغيره من اللغويين العرب بين اللغة والدين على العموم وبينهما وبين الفقه على وجه الخصوص»(7)، ونظرا لأن الصلة معقودة في رأي ابن فارس وغيره من اللغويين العرب بين اللغة والدين وبين الفقه على وجه الخصوص، فإن الصلة معقودة في رأيي بين علم التجويد وإلقاء الشعر، ولما كان إلقاء الشعر غير منضبط بمصطلحات علمية وجهاز مفاهيمي واضح المعالم والخطوط فإن مصطلحات علم تجويد القرآن في رأيي هي الأقرب إلى ضبط إلقاء الشعر العربي نظرا لكونها مصطلحات صوتية، والصوتيات فرع من فروع العلوم العربية التي تصلح للاشتغال على فهم النص القرآني والشعر العربي وغيره من كلام العرب.

ولم يقف علماء العربية عند حدود استثمار مصطلحات العلوم من

حقل إلى حقل متى وجدوا التناسب والقابلية بين الحقلين، بل تجاوزا ذلك إلى المناهج العلمية ، فهذا أبو الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ) يسمي كتابه (الخصائص) ويصرح في مقدمته أنه «يتحرى في تأليفه منهج علمي الكلام وأصول الفقه، أي أنه يقصد منه إلى وضع (منهج) عام لدرس اللغة يشبه منهج الأصول الذي يحدد طرائق الاستنباط الفقهي: «وذلك أنا لم نر أحدا من علماء البلدين تعرض لعمل أصول النحو على مذهب أصول الكلام والفقه»(8) فالتحاقل بين الحقول المعرفية والتلاقح بين العلوم لم يقف عند حدود انتقال المصطلحات من علم إلى علم، بل تجاوزه إلى ما هو أعمق من المصطلحات متمثلا في المناهج العلمية ، ومن هنا نستنتج أن علماء العربية من السلف لم يستنكروا إطلاق مصطلح الفقه على علم غير علم الفقه الشرعي المعروف ، ولم يستنكروا استثمار مصطلحات علمية تخص علم الفقه في علم آخر متى كانت المصطلحات المستثمرة قادرة على العطاء والتفاعل والاشتغال خارج حقلها بالكفاءة نفسها التي تشتغل فيها في حقلها الأساسي لما في استثمارها من توسيع لدائرة انتشارها ، وإظهار لقوتها ومكانتها في السياقات العلمية الأخرى ، وبناء على كون علم تجويد القرآن الكريم علما وضعيا ، واقتداء بصنيع علماء العربية الأفذاذ وفي مقدمتهم ابن فارس ومن سار على نهجه كالثعالبي وابن جني في نقل مصطلح الفقه ومناهجه ومنهج علم الكلام من ميدان العلوم الشرعية إلى ميدان العلوم العربية تلتمس دراستي المسوغ لنقل مصطلح التجويد من ميدان العلوم القرآنية إلى ميدان العلوم العربية، وتستثمر مصطلحاته وقواعده في دراسة التشكيل البصري في نماذج من الشعر العربي ، وتطرح مصطلح (تجويد الشعر).

2 – علم تجويد القرآن الكريم:

لتحديد المقصود بتجويد الشعر لا بد من تحديد المقصود بتجويد القرآن الكريم الذي يعرفه التجويديون بأنه يكون في اللغة بمعنى: «التحسين. وفي

اصطلاح القراء: تلاوة القرآن بإعطاء كل حرف حقه من مخرجه وصفته اللازمة له من همس، وجهر، وشدة، ورخاوة، ونحوها: وإعطاء كل حرف مستحقه مما يشاء من الصفات المذكورة، كترقيق المستفل، وتفخيم المستعلي ونحوهما، ورد كل حرف إلى أصله من غير تكلف. وطريقه: الأخذ من أفواه المشايخ العارفين بطريق أداء القرآن بعد معرفة ما يحتاج إليه القارئ من مخارج الحروف وصفاتها والوقف، والابتداء، والرسم»[9]، فعلم تجويد القرآن الكريم علم صوتي خالص، و«الغاية من التجويد هي تمكين القارئ من جودة القراءة وحسن الأداء، وعصمة لسانه من اللحن عند تلاوة القرآن الكريم لكي ينال رضا ربه وتتحقق له السعادة في الدنيا والآخرة»[10]، فغاية علم تجويد القرآن الكريم ضبط سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية عند التلاوة بما لا يوقع المقرئ في اللحن.

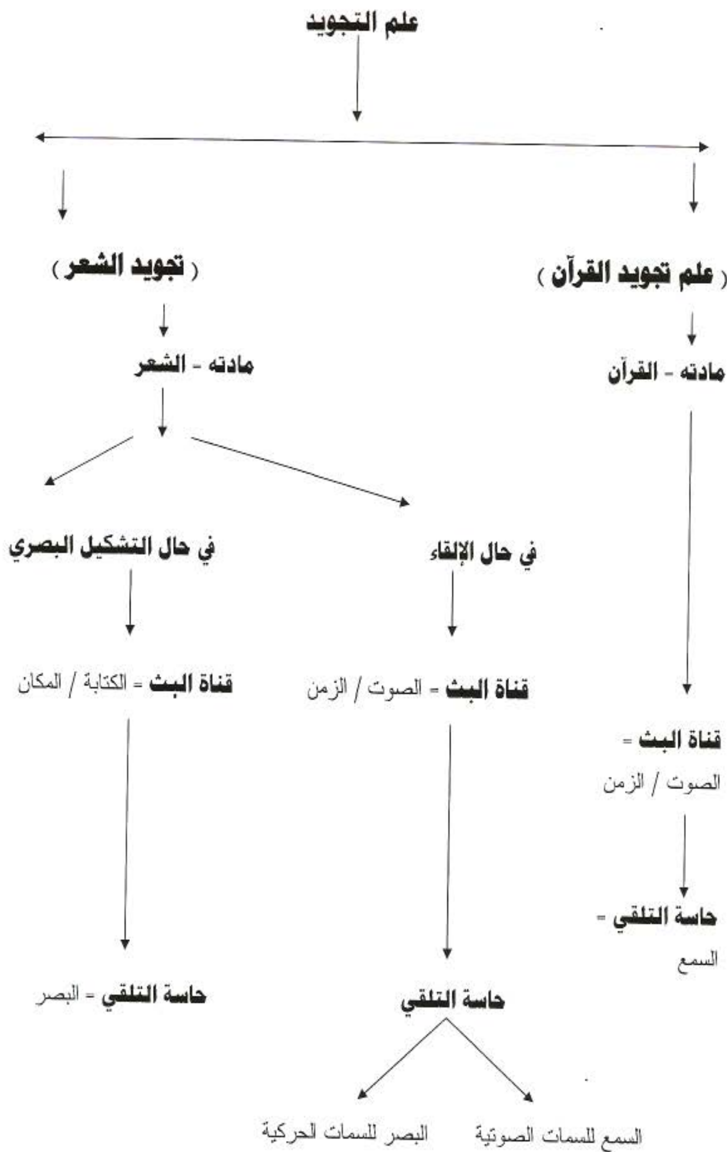
واللحن في علم التجويد يختلف عن اللحن في علم النحو، وقد فرق السعيدي بين اللحنين، حيث قال: «اللحن لحنان: لحن جلي ولحن خفي، فاللحن الجلي: أن يرفع المنصوب، أو ينصب المرفوع، أو يخفض المنصوب أو المرفوع، وما أشبه ذلك، فاللحن الجلي يعرفه المقرئون والنحويون وغيرهم ممن شم رائحة العلم. واللحن الخفي لا يعرفه إلا المقرئ المتقن الضابط الذي تلقن من ألفاظ الأستاذين، المؤدِّي عنهم، المُعطي كل حرف حقه غير زائد فيه ولا ناقص منه، المتجنب عن الإفراط في الفتحات والضمات والكسرات والهمزات، وتشديد المشددات وتخفيف المخففات، وتسكين المسكنات وتطنين النونات وتفريط المدات وترعيدها، وتغليظ الراءات وتكريرها، وتسمين اللامات وتشريبها الغنة، وتشديد الهمزات وتلكيزها. وقد روي لنا عن حمزة في كراهية هذه الخصال والنهي عنها وهو صاحب التحقيق»[11]، فأي خروج عن قاعدة من قواعد علم تجويد القرآن الكريم يعد لحنا خفيا مثلما أن أي خروج عن قاعدة من قواعد علم النحو يعد لحنا جليا. والمتمعن في معنى علم تجويد القرآن الكريم، وفي الغاية منه، وفي معنى اللحن الخفي يلحظ مجيء

ألفاظ، مثل: [تحسين – تلاوة – همس – جهر – شدة – رخاوة – أفواه – أداء – قراءة – تلقين – المؤدي] وهي ألفاظ تدل على تفاعل وتقاطع علم التجويد مع علم القراءة، وعلم الصوتيات، وفن الإلقاء، وفنون الأداء الصوتي بشكل عام(*12).

3 – تجويد الشعر:

أقارب في هذا المبحث مفهوم تجويد الشعر انطلاقا من مفهوم تجويد القرآن الكريم، وبذلك يكون تجويد الشعر هو: إلقاء الشعر بإعطاء كل حرف حقه من مخرجه وصفته اللازمة له من همس وجهر وشدة ورخاوة ونحوها. وإعطاء كل حرف مستحقه مما يشاء من الصفات المذكورة كترقيق المستفل وتفخيم المستعلي ونحوهما، ورد كل حرف إلى أصله من غير تكلف. وطريقه: الأخذ من أفواه الشعراء العارفين بطرق إلقاء نصوصهم بعد معرفة ما يحتاج إليه الملقي من مخارج الحروف وصفاتها والوقوف والابتداء والرسم. وغايته: تمكين الملقي من جودة الإلقاء وحسن الأداء وعصمة لسانه من اللحن (الخفي) عند إلقاء الشعر لكي ينال رضا وإعجاب المتلقي ويتحقق له إنتاج الدلالة الشعرية على الوجه المطلوب. أما علته فهي: الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية؛ بمعنى أن التحول في إبداع الشعر وتداوله من الشفهي إلى المكتوب أدى إلى غياب كثير من سمات الأداء الشفهي (الصوتية والصمتية)، وقد بحث الشعر العربي الحديث عن تقنية يوصل من خلالها ما غاب من سمات الأداء الشفهي (الصوتية والصمتية) إلى المتلقي في حال كتابة النص فكان أن اهتدى إلى التشكيل البصري موصلا لسمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية في (الكتابة)، والتشكيل البصري هو «كل ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال»(13) فمواضع التشكيل البصري في الشعر تشابه مواضع التجويد في

القرآن الكريم. ويتضح التشابه الكبير بين علم تجويد القرآن الكريم وتجويد الشعر من خلال الخطاطة الآتية :



المبحث الثاني : تشكيل المـــد:

وأعني بتشكيل المد : إطالة وزيادة الخط بالحرف الممدود لتوجيه المتلقي إلى إحداث المـد في الكلمة التي يتشكل فيها تشكيل المد.

ويختص مفهوم تشكيل المد بظهور تشكيل المد في الكتابة/ التشكيل البصري (التلقي البصري)، أما ظهور المد في المشافهة/ التشكيل الصوتي (التلقي السمعي)، فقد عرفه التجويديون بقولهم: «وأصل المد في اللغة: الزيادة، يقال مددت الشيء إذا زدته . ومنه ﴿ **يمددكم ربكم** ﴾ [آل عمران: 125] واصطلاحا: عبارة عن إطالة الصوت بالحرف الممدود»(14) وقد بحث التجويديون مسألة تقدير طول المد حيث أشار الداني إلى ما يمكن أن يقاس به المد وذلك في معرض حديثه عن المد الطبيعي، حيث قال: «ويقدرونه مقدار ألف إن كان ألفا، ومقدار ياء إن كان ياء ، ومقدار واو إن كان واوا. (وقال عن المد المتكلف) وحقيقة النطق بذلك أن تمد الأحرف الثلاثة ضعفي مدهن في الضرب الأول ، والقراء يقدرون ذلك مقدار ألفين إن كان حرف المد ألفا ، ومقدار يائين إن كان ياء، ومقدار واوين إن كان واوا» (15). كما أشار أبو العلاء الهمذاني العطار إلى مقدار المد فيما كان المد فيه لأجل الساكن المشدد، حيث قال: «واختلف أهل الأداء في مقدار هذا المد : فأهل التحقيق يمدونه على قدر أربع ألفات، وبعضهم على قدر ثلاث ألفات. وأهل الحدر يمدونه على قدر ألفين»(16) ويتضح اتفاق الداني والعطار في ما يسمى في العلوم الطبيعية الحديثة: وحدة القياس. فهما متفقان على أن تكون وحدة قياس المد من جنس الحرف الممدود نفسه وعلى قدر الحرف الممدود نفسه: ألفا إن كان ألفا وياء إن كان ياء وواوا إن كان واوا، يزيد عدد الحرف وينقص وفق طول المد وقصره، ووفق الأداءات المختلفة للقارئ الواحد أو القراء المختلفين. وبالرغم من إبداع التجويديين في إنجاز وحدة القياس في زمن ليس فيه معامل ولا أجهزة صوتية إلا أن وحدة القياس

التي أبدعوها إنما أبدعوها لقياس صوت المد في مقام (التلقي الشفاهي) أي من المعلم إلى المتعلم وجها لوجه مقابلة ومشافهة. أما من يريد قراءة القرآن الكريم من المصحف الشريف عبر (التلقي البصري) فعليه أن يراعي المدود من خلال علامة بصرية تواضع التجويديون عليها وأثبتوها في رسم المصحف الشريف فوق الحرف المراد مده وهي (~) فإذا رآها القارئ علم أن في موضعها مدا أما مقدار المد الذي تشير إليه العلامة في كل موضع فقيدوه بقواعد ثابتة مثل: المد المتصل : هو أن يقع بعد حرف المد همز متصل به في كلمة واحدة مثل ﴿ جآء ﴾ ومقداره أربع حركات أو خمس وصلا ووقفا ، ويزاد ست حركات في حال الوقف إذا كانت همزته متطرفة .

إن الملاحظ على وحدة القياس التي أبدعها التجويديون هو أن الصوت يتشكل في الزمان وليس في المكان، والقول إن طول المد ألفين أو يائين أو واوين لا يقيس مقدار زمن المد بدقة، نظرا لعدم وجود معيار أو قالب متفق عليه بين الناس يمثل أطوال الألف أو الواو أو الياء مما يفضي إلى استحالة ضبط طول زمن المد بدقة من خلال وحدة القياس التي ابتكرها التجويديون . وقد لمس طاش كبرى زاده رحمه الله هذه الملاحظة وحاول ضبط مقدار طول زمن المد في وحدة القياس الواحدة، حيث قال: «ويعرف مقدار المدات: إما بقولك (آ) مرة أو مرتين إلى غير ذلك. أو تعد عددا وتمد صوتك بقدر ذلك . أو تعقد الأصابع وتمد بقدر ذلك. لكن هذا كله تقريب ولا يضبطه إلا المشافهة من لفظ المشايخ والسماع من فم الأستاذ الراسخ ثم الإدمان على ذلك»(17) هكذا ضبط التجويديون الأفذاذ رحمهم الله أمر تلاوة كتاب ربنا الكريم في (التلقي الشفهي) وفي (التلقي المكتوب).

إن أقوال الداني والعطار الهمذاني وطاش كبرى زاده رحمهم الله لو انتزعت من سياقاتها في علم تجويد القرآن الكريم لظننا أنها قيلت في تجويد

الشعر وفي التشكيل البصري في الشعر وليس في علم تجويد القرآن الكريم لشبه انطباقهما على التشكيل البصري، وكأنها خطوة استباقية، وتنظير استشرافي لما هو موجود في الشعر العربي الحديث – على نحو ما سأوضح في النماذج الشعرية التالية – وهذا التشابه يدفعني إلى تحديد المصطلحات الإجرائية لتشكيل المد كسمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية في التشكيل البصري في الشعر .

إن مقدار زمن المد / مقياس زمن المد عند طاش كبرى زاده أُرسي من خلال ثلاث طرائق . **وبفحص الطريقتين الأولى والثانية** نجدهما يقومان على أساس **(صوتي)** حيث تعتمد الطريقة الأولى: على نطق الحرف نفسه قدر طول المد [آ – و – ي] . **وتعتمد الطريقة الثانية:** على نطق عدد ومد الصوت على قدره. وبفحص الطريقة الثالثة نجدها تقوم على أساس **(حركي)** حيث تعتمد على عقد الإصبع ومده على قدر المد. وإذا رغبنا في اعتماد واحدة من طرائق/ مقاييس طاش كبرى زاده مصطلحا للدلالة على مقدار تشكيل المد في الشعر، فإن الطريقة الثالثة هي الأقرب إلى حقل التشكيل البصري وسمات الأداء الشفهي الصوتية لقيامها على أساس (الحركة) ولأن الحركة تدرك/ تتلقى بالبصر. أما الطريقتان الأولى والثانية فلا يمكن اعتماد أي منهما مصطلحا للدلالة على مقدار تشكيل المد في الشعر لقيامهما على أساس (الصوت)، ولأن الصوت يدرك/ يتلقى بالسمع. والسبب الأهم من وجهة نظري هو أنه لا يمكن قياس صوت بصوت من مؤدٍ واحد في وقت واحد، ولذا أنس التجويديون المعاصرون إلى الطريقة الثالثة من طرائق طاش كبرى زاده والتقطوا بفطنة الأساس الذي تقوم عليه وهو الحركة وأطلقوه مصطلحا على مقدار المد – وحدة قياس المد – وقالوا: حركة، وعرفوا مصطلح الحركة بقولهم: «والحركة بمقدار قبض الإصبع أو بسطه بحالة متوسطة ليست بسرعة ولا بتأن»(18) والحركة تدرك وتتلقى بصريا .

إن اعتماد التجويديين الحركة مصطلحا دالا على مقدار المد القائم على (التلقي الشفاهي) يقطع علينا طريق اعتماد الحركة مصطلحا دالا على مقدار طول المد القائم على (التلقي البصري) ويدفعنا إلى البحث عن مصطلح جديد دال على طول المد في تشكيل المد وسأضطلع بهذه المهمة على النحو الآتي:

إن مصطلح الحركة وضع للدلالة على مقدار المد في حال التلقي الشفاهي. **فالحركة هي: وحدة قياس زمنية تعتمد على بندول الكف (عدد مرات تحريك الأصابع)**. وبما أنني أشتغل في حقل التشكيل البصري، فإن ضرورات الاشتغال فيه تتطلب مني البحث عن مصطلح يماثل مصطلح الحركة لكنه يدل على مقدار المد في حال التلقي الكتابي/ تشكيل المد البصري. وبالبحث والتأمل قادتني تقنية تكرار نسخ الحرف الواحد المراد مده عدة مرات إلى اعتماد مصطلح (النسخة)، بحيث تعادل النسخة الواحدة للحرف حركة واحدة من حركات قبض الإصبع أو بسطه بحالة متوسطة ليست بسرعة ولا بتأن. **فالنسخة هي: وحدة قياس مكانية تعتمد على بندول الحرف** (عدد مرات نسخ الحرف). وبناء على تماثل وحدتي القياس في علم تجويد القرآن الكريم وتجويد الشعر، فإن قياس مقدار المد في التشكيل البصري في الشعر يتم من خلال معرفة عدد النسخات المكررة للحرف المراد مده، بحيث تمثل كل نسخة من الحرف مقدار حركة واحدة من حركات المد [النسخة الواحدة = حركة واحدة]. وقد وقع تشكيل المد في الشعر في الحروف التي وقع فيها المد في القرآن الكريم وهي [ا ، و ، ي]، وقد تجلى تشكيل المد في الشعر في تشكيلين هما:

1 – تشكيل الجمع والنسخ:

وأعني بتشكيل الجمع والنسخ : جمع حروف الكلمة التي يقع فيها المد إلى بعضها مع نسخ حرف المد عدة نسخات، بحيث تمثل كل نسخة مقدار حركة واحدة من حركات المد.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالجمع والنسخ نص لأحمد الزهراني بعنوان «حِداد»(19):

قفوا ههنا

واستعيذوا

من الحلم

مني

من الشعر

والساسة الأبرياااااااااااء

يتجلى تشكيل المد بالجمع والنسخ في كلمة الأبرياء، فقد جمع الشاعر حروف الكلمة التي لا يروم مدها ونسخ حرف الألف المراد مده تسع مرات ليوجه المتلقي إلى مد الألف عند نطقه (الإلقاء) مقدار تسع نسخات (حركات). وإذا كان لكل شيء في النص دلالته فإن الدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل المد هنا هي تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في مد صوت الحرف تسع نسخات لقلب معنى كلمة الأبرياء من البراءة إلى الاتهام . ولا شيء يحقق هذه الدلالة إلا أمران هما :

1 – أن يستعمل الشاعر كلمة المتهمين نفسها فيسقط في التقريرية والمباشرة ودائرة الخطر.

2 – أن يستعمل الشاعر كلمة الأبرياء مشربة بتشكيل مد حال كونه سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية فيحقق دلالة الاتهام بأسلوب فني ويخرج من دائرة الخطر.

وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالجمع والنسخ الشاعر من إيصال/ حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالجمع والنسخ نص لمحمد الحمد بعنوان «الفجر»[20]:

حبيبتي الملاك

خطوتي . . . خطيئتي

وجنتي . . . خطااااااااك

قلبي . .

وعقلي . .

حاضري . .

مستقبلي . .

فداااااااك

يتجلى تشكيل المد بالجمع والنسخ في كلمتي (خطاك وفداك)، فقد جمع الشاعر حروف الكلمتين اللتين لا يروم مدهما ونسخ حرفي الألف المراد مدهما ثمان مرات ليوجه المتلقي إلى مد الألف عند نطقه (الإلقاء) مقدار ثمان نسخات (حركات) ليجسد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في مد صوت الحرف ثمان نسخات ليعبر في الكلمة الأولى عن مقدار لهفته إلى سماع خطى المحبوبة وهي تسير نحوه (الوصال) ، وليعبر في الكلمة الأخرى عن استعداده للبذل في سبيل محبوبته (التضحية)، وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالجمع والنسخ الشاعر من إيصال / حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالجمع والنسخ نص لإبراهيم الوافي بعنوان «الثانية عشرة بكاء حسب توقيت بغداد»[21]:

يااااااااهند بغداد (أم الحضارات)

خمارة حين يأتي المساء

وعند الضحى مقبرة

يتجلى تشكيل المد بالجمع والنسخ في ياء النداء فقد جمع الشاعر حرفيها الذين لا يروم مدهما و نسخ حرف الألف المراد مده سبع مرات ليوجه المتلقي إلى مد الألف عند نطقه (الإلقاء) مقدار سبع نسخات (حركات) ليجسد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في مد صوت الحرف سبع نسخات ، والدلالة المراد إنتاجها من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في شدة استرعاء انتباه المنادى (هند)، وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالجمع والنسخ الشاعر من إيصال / حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالجمع والنسخ في حرفي الواو والياء نص لسعد الحميدين بعنوان «الكعب والمدى الرائب»[22]:

يعوم في دوخة الوهم يدووور

شرقه غرب . .

والجنوب . . أضحى شمالا . .

دارت الدورة حول دورات أخر

وهو لا يزال يعوووووووووووووم

يتجلى تشكيل المد بالجمع والنسخ في كلمتي (يدور ويعوم) ، فقد جمع الشاعر حروف الكلمتين التي لا يروم مدها ونسخ حرف الواو المراد مده في الكلمة الأولى مرتين ، ونسخ حرف الواو المراد مده في الكلمة الثانية ثلاث عشرة مرة ليوجه المتلقي إلى مد الواو عند نطقها مقدار نسختين (حركتين) في الكلمة الأولى وثلاث عشرة نسخة (حركة) في الكلمة الأخرى ، والدلالة المراد إنتاجها من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في الإمعان في الدوران والعوم .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالجمع والنسخ في حرفي الواو والياء نص لأحمد الزهراني بعنوان « قيظ »[23]:

لقد عزني في الخطاب

له مهجتان وسبع وتسعو و و و ن

لي واحدة

له مطلع الشمس من غربها

ولي لفحها

يتجلى تشكيل المد بالجمع والنسخ في كلمة تسعون[24] فقد جمع الشاعر حروف الكلمة التي لا يروم مدها ونسخ حرف الواو المراد مده ثلاث مرات ليوجه المتلقي إلى مد الواو عند نطقه (الإلقاء) مقدار ثلاث نسخات (حركات). ويهدف تشكيل المد هنا إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في مد صوت الحرف ثلاث نسخات لإظهار كثرة عدد المهج التي يمتلكها المخاطب في النص [2 + 97 = 99] في مقابل قلة عدد ما يمتلكه الشاعر من المهج = مهجة واحدة . وإن كانت هذه الدلالة ناتجة من خلال الحساب الرياضي للعدد إلا أن تشكيل المد في (تسعووون) من شأنه أن يجسد هذه المعادلة ويضيف إلى كثرة العدد كثرة مماثلة من خلال النبرة الصوتية (المد) وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالجمع والنسخ الشاعر من إيصال / حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة.

ويقول أحمد الزهراني من النص نفسه :

ولي أرذل العمر

سقط المتاع

قليـ يـ يـ يـلٌ . .

قليل من الأجر في لغة التائبين

يتجلى تشكيل المد بالجمع والنسخ في كلمة قليل الواقعة في السطر الثالث، فقد جمع الشاعر حروف الكلمة التي لا يروم مدها ونسخ حرف الياء المراد مده ثلاث مرات ليوجه المتلقي إلى مد الياء عند نطقه (الإلقاء) مقدار ثلاث نسخات (حركات). ويهدف تشكيل المد هنا إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في مد صوت الحرف ثلاث نسخات لإظهار قلة ما نال الشاعر من الأجر في لغة التائبين. وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالجمع والنسخ الشاعر من إيصال/ حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة.

إن مقارنة الدلالة التي أنتجها تشكيل المد في الياء مع الدلالة التي أنتجها تشكيل المد في الواو السابقة في النص نفسه يفضي بنا إلى نتيجة مهمة هي : أن نبرة الصوت مادة خام لا تتحدد دلالتها إلا إذا تلبست لفظا واندغم ذلك اللفظ في سياق يحدد الوسط الذي تنتمي إليه اللفظة وبالتالي النبرة . وتتمثل أهمية هذه النتيجة في إجابتها عن السؤال المحير : كيف استطاع تشكيل المد توليد دلالتين متضادتين في نص واحد [التكثير × التقليل]؟ وهذا يعني أن التشكيلات البصرية دوال عائمة لا تتحدد دلالاتها إلا إذا انتظمت في سياق.

2 – تشكيل التفريق:

وأعني بتشكيل التفريق : تفريق (حروف) الكلمة أو (كلمات) السطر من أجل تجسيد تشكيل المد .

ويظهر تشكيل المد بالتفريق في أشكال مختلفة أبرزها ما جاء بـ[التفريق والنسخ] **وأعني بالتفريق والنسخ** : تفريق حروف الكلمة التي يقع فيها المد عن بعضها مع نسخ الحرف المراد مده عدة نسخات بحيث تمثل كل نسخة مقدار حركة واحدة من حركات المد. ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالتفريق والنسخ نص لهدى الدغفق بعنوان «الوهم»(24):

والوهم يكبرُ ..

والطريق يـ .. ط .. و و و ل .

يتجلى تشكيل المد بالتفريق والنسخ في كلمة يطول ، فقد فرقت الشاعرة حروف الكلمة التي تروم مدها ونسخت حرف الواو المراد مده ثلاث مرات لتوجه المتلقي إلى مد الواو عند نطقه (الإلقاء) مقدار ثلاث نسخات (حركات). ويهدف تشكيل المد في هذه الكلمة إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تقطيع حروف كلمة يطول عند الإلقاء مع التركيز على مد حرف الواو ثلاث نسخات لبيان مدى طول الطريق الذي تسلكه الشاعرة. وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالتفريق والنسخ الشاعرة من إيصال / حضور صوتها إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن الأشكال التي يظهر بها تشكيل المد بالتفريق ما جاء بـ [التفريق والنقط] وأعني بالتفريق والنقط : تفريق (حروف) الكلمة المراد مد حروف المد الواردة فيها ، أو (كلمات) السطر المراد مد حروف المد الواردة فيها مع ملء الفراغ الناتج بين الحروف المفرقة أو الكلمات المفرقة بالنقط .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالتفريق والنقط ففرقت (حروف) الكلمة المراد مد حروف المد الواردة فيها نص لأحمد الواصل بعنوان «بواعث : أبحث وجهها»[25]:

آه .. ما تَعُود ، ولا أحزن ..

تمّوا بها ..

علّقوا : ..آم .. ي .. ن .. !

يتجلى تشكيل المد بالتفريق والنقط في كلمة آمين ، فقد فرق الشاعر حروف الكلمة التي يريد مدها وفصل بين بعض حروفها المفرقة بنقطتين

ليوجه المتلقي إلى مد حرفي المد الواردين في الكلمة عند نطقهما (الإلقاء) مقدار نسختين (حركتين). ويهدف تشكيل المد هنا إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تفريق / تقطيع حروف كلمة آمين عند الإلقاء مع التركيز على مد حرفي المد [الألف والياء] لبيان عمق اقتناع القوم ورغبتهم في عدم عودة البواعث. وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالتفريق والنقط الشاعر من إيصال / حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالتفريق والنقط على مستوى (الكلم) نص للطيفة قاري بعنوان «حلم»(26):

حين أنوي الرحيل

حين تنوي السفن

يا . . . . وطن

يتجلى تشكيل المد بالتفريق والنقط في التفريق بين حرف النداء يا وكلمة وطن ، فقد فرقت الشاعرة بين حرف النداء والمنادى وفصلت بينهما بنقط لتوجه المتلقي إلى مد حرف الألف في ياء النداء عند نطقه (الإلقاء) مقدار ست نسخات (حركات). ويهدف تشكيل المد هنا إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في مد صوت حرف الألف ست نسخات لبيان بعد المسافة بين الشاعرة المنادي والوطن المنادى. وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالتفريق والنقط الشاعرة من إيصال/ حضور صوتها إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن الأشكال التي يظهر بها تشكيل المد بالتفريق ما جاء بـ [التفريق والتدريج] **وأعني بالتفريق والتدريج** : تفريق حروف (الكلمة) المراد مد حروف

المد الواردة فيها ، أو كلمات السطر المراد مد حروف المد الواردة فيها على أسطر متتالية في شكل مدرج .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل المد بالتفريق والتدريج ففرقت بالتدريج (حروف) الكلمة المراد مدها نص لعبد الله الخشرمي بعنوان «افتضاح»[27]:

إلى وطن لست أدرك أسماءه

أو أشكل صلصال أناته . . كيف نام

سلامٌ

س

ل

ا

مْ

يتجلى تشكيل المد بالتفريق والتدريج في كلمة سلام الثانية ، فقد فرق الشاعر حروفها ورتبها على الأسطر المتتالية تنازليا في شكل متدرج ليوجه المتلقي إلى مد حرف المد الوارد في الكلمة عند نطقها (الإلقاء) مقدار (عدد مفتوح من الحركات وفق ذوق المتلقي). ويهدف تشكيل المد هنا إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تدريج/ تقطيع حروف كلمة سلام عند الإلقاء مع التركيز على مد حرف المد الألف للتعبير عن إنهاء الشاعر الكلام مع مخاطبه في النص بطريقة انفعالية غاضبة (قطع الكلام). فكلمة سلام الممدودة تحولت إلى كلمة (خلاااص – كفى ى ى ى – انتهيناااا) من خلال مزجها بسمة من سمات الأداء الشفهي وهي المد. وقد مكنت تقنية تشكيل المد بالتفريق والتدريج الشاعر من إيصال / حضور صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

المبحث الثالث : تشكيل التفخيم:

وأعني بتشكيل التفخيم : تفخيم الخط عند كتابة جزء من النص ليصبح أفخم خطا من بقية أجزاء النص .

إن مفهوم تشكيل التفخيم يختص بظهور تشكيل التفخيم في الكتابة/ التشكيل البصري (التلقي البصري)، أما ظهور التفخيم في المشافهة/ التشكيل الصوتي (التلقي السمعي)، فقد عرفه التجويديون بقولهم: «التفخيم في اللغة: التغليظ والتسمين والتضخيم، وكلها بمعنى واحد. واصطلاحا: ضخامة الصوت عند النطق بالحرف فيمتلئ الفم بصداه فيكون الحرف في المخرج مفخما وفي الصفة قويا»(28). ويقتضي تعريف تشكيل التفخيم تعريف نقيضه تشكيل الترقيق في الكتابة/ التشكيل البصري (التلقي البصري) وهو: ترقيق الخط عند كتابة جزء من النص ليصبح أرق خطا من بقية أجزاء النص. وقد عرف التجويديون ظهور الترقيق في المشافهة/ التشكيل الصوتي (التلقي السمعي) بقولهم: «الترقيق في اللغة: التنحيف والتضعيف. واصطلاحا: نحافة الصوت عند النطق بالحرف فلا يمتلئ الفم بصداه فيكون الحرف نحيفا في المخرج رقيقا في الصفة»(29).

وقد بحث التجويديون مسألة مواضع التفخيم في القرآن الكريم بمهارة وإتقان، فقسموا الحروف الهجائية من حيث التفخيم والترقيق ثلاثة أقسام: «القسم الأول: ما يفخم في جميع الأحوال من الحروف: وهي حروف الاستعلاء السبعة المجموعة في حروف هذه الكلمات (خص ضغط قظ). القسم الثاني: ما يرقق في جميع الأحوال من الحروف ويجمعها القول (ثبت عز من يجود حرفه سل إذا شكا). القسم الثالث: ما يفخم في بعض الأحوال ويرقق في بعض الأحوال من الحروف وهما الألف اللينة ولام لفظ الجلالة (الله)(30). وقد قعّد التجويديون القواعد في باب التفخيم والترقيق واكتفوا بها عن وضع العلامات الدالة على مواضع التفخيم أو الترقيق في القرآن الكريم،

ويعود السبب في ذلك من وجهة نظري إلى كثرة مواضع التفخيم والترقيق في القرآن الكريم، بحيث لو وضعت لهما علامات دالة على مواضعهما لامتلأ المصحف الشريف بتلك العلامات .

إن تشكيل التفخيم وتشكيل الترقيق يتجليان في كلام الخالق جل وعلا وفي كلام المخلوقين ، ولعل أول من أرسى تشكيل التفخيم في المكاتبات النثرية هو الحجاج «فقد كتب الحجاج بن يوسف إلى عبد الملك بن مروان وهو خليفة فكتب في العنوان بالخط الغليظ: «**لعبدالله عبد الملك أمير المؤمنين**»، ثم كتب في طرة الكتاب بقلم ضئيل «من الحجاج» فجرى الكتاب على أسلوبه»[31] وبفحص تشكيل التفخيم في الشعر من خلال التشكيل البصري، يتضح لنا أن تشكيل التفخيم قد تجلى في سمات أداء شفهي صوتية متعددة في الشعر.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التفخيم نص لعلي الدميني بعنوان «الخبت»[32]:

في الشارع الخلفي

كان المدى خلفي

والوجه في الحائط

(يالله على الممشى

بكره نصوب الخبت

والبحر ذا حائط)

غرست على صدري

بقميصها الصدري

وشما لريح البحر

يتجلى تشكيل التفخيم في الأسطر [3، 4، 6] . فقد فخّم الشاعر خط كتابة هذه الأسطر عن باقي أجزاء النص ووضعها بين معقوفتين ليوجه المتلقي

إلى إحداث التفخيم عند نطقها (الإلقاء). ويهدف تشكيل التفخيم هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تفخيم الصوت عند قراءة هذه الأسطر لتمييز النص الفصيح من النص الشعبي، فنبرة الصوت التي يلقى بها النص الشعبي التي تفرضها عليه طبيعته الشعبية تختلف عن نبرة الصوت التي يلقى بها النص الفصيح التي تفرضها عليه طبيعته الفصيحة . ونظرا لعدم وجود قواعد تنظم وتبين تشكيل التفخيم في الشعر العربي فقد لجأ الشاعر إلى تفخيم وتسمين وتغليظ حروف المقطع الذي يروم تفخيمه من خلال تقنية bold الحاسوبية . وقد مكن تشكيل التفخيم الشاعر من إيصال / حضور / صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التفخيم نص لعيد الحجيلي بعنوان «المرفأ القرمزي»(33):

صهيلاً

توغلت في القافيات العذارى

مطير التجلي

تبدد خوف الحروف العليلة

تسربلت بالطيف والحدس ...

والأمنيات الهزيلةْ

جسوراً

تمد خيالا عتيقا إلى الأفق ...

تصطاد «عمرا» وبعض فتيلةْ !!

يتجلى تشكيل التفخيم في كلمتي (صهيلا و جسورا) فقد فخّم الشاعر خط كتابة الكلمتين عن باقي كلمات النص ليوجه المتلقي إلى إحداث التفخيم عند نطقها (الإلقاء) . ويهدف تشكيل التفخيم هنا إلى تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تفخيم الصوت عند قراءة الكلمتين ، ويهدف التفخيم إلى إنتاج دلالة (الحال) في الكلمتين كلتيهما : حال صهيل الذات الشاعرة وهي تتوغل في القافيات العذارى ، وحال جسارة الذات الشاعرة وهي تمد خيالا عميقا إلى الأفق ، ونظرا لعدم وجود قواعد تنظم وتبين تشكيل التفخيم في الشعر العربي فقد لجأ الشاعر إلى تفخيم وتسمين وتغليظ حروف الكلمتين المراد تفخيمهما من خلال تقنية bold الحاسوبية . وقد مكن تشكيل التفخيم الشاعر من إيصال / حضور / صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التفخيم نص للطيفة قاري بعنوان «قرنفلة»(34) :

عيناه من تعب لا يبين

وفي يده سلة من تعب

لو أن رمل الجزيرة سيدتي ناوشته احتمالاتنا للمواسم حين تحن السنابل تعصب جبهتها تستدير إلى مشرق الغيم حتى يراعش نزف الشتاء حداء القوافلْ لو أن رمل الجزيرة خضله الموج يطلق عصفورة عششت في فؤاد التراب وينتظر الجائع المنتشي بهمس حبيبته والرمال تجف تعري نخل الجزيرةْ وتسترها لو تعرى مساء.

وتبكي

يئن بنا الطفل

حتى إذا ما استوى في الدماء استحلنا طيورا

يتجلى تشكيل التفخيم في الأسطر [3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7] . فقد فخّمت الشاعرة هذه الأسطر عن باقي أجزاء النص لتوجه المتلقي إلى إحداث التفخيم عند نطقها (الإلقاء) .

ويهدف تشكيل التفخيم هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تفخيم الصوت عند قراءة هذه الأسطر من أجل تمييز صوت الشاعرة عن صوت الشخصية التي تحاورها في النص ، فالأسطر المرققة تمثل صوت / حديث الشاعرة في النص ، والأسطر المفخمة تمثل صوت / حديث الشخص الذي تحاوره في النص . ونظرا لعدم وجود قواعد تنظم وتبين تشكيل التفخيم في الشعر العربي، فقد لجأت الشاعرة إلى تفخيم وتسمين وتغليظ حروف المقطع الذي تروم تفخيمه من خلال تقنية bold الحاسوبية . وقد مكن تشكيل التفخيم الشاعرة من إيصال / حضور / صوتها إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التفخيم نص ليوسف العارف بعنوان «أصوات من النص المسجى»[35]:

1 – بين عيني رؤى سود من النص المسجى ..

وتعاريج من الهم المبرح ..

وارتعاشات خفوق ..

لست أدري كيف أمحو هذه الأدران عني ..

وعن عيني التي ما مسها الضوء ..

ولم يكتب لها الصبح انبلاجا !!

يتجلى تشكيل التفخيم في السطر الأول من النص ، فقد فخّم الشاعر خط كتابته عن باقي أجزاء النص ليوجه المتلقي إلى إحداث التفخيم عند نطقه

(الإلقاء). ويهدف تشكيل التفخيم هنا إلى تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في تفخيم الصوت عند قراءة السطر الأول ، ويهدف التفخيم إلى إنتاج دلالات متعددة مثل دلالة افتتاح النص بنبرة مغايرة ، ودلالة العنونة الفرعية لمطالع مقاطع النص الذي يتكون من خمسة مقاطع مرقمة تسلسليا ، أما الدلالة الأهم والأبرز من بين الدلالات فهي دلالة تكريس البؤرة الشعورية النواة التي تفرعت وانسلت عنها جملة الأنوية الشعورية التالية للسطر الأول كتعاريج الهم المبرح ، وارتعاشات الخفوق ، ونظرا لعدم وجود قواعد تنظم وتبين تشكيل التفخيم في الشعر العربي فقد لجأ الشاعر إلى تفخيم وتسمين وتغليظ السطر المراد تفخيمه من خلال تقنية bold الحاسوبية . وقد مكن تشكيل التفخيم الشاعر من إيصال / حضور / صوته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الناطقة بسبب الكتابة .

المبحث الرابع : تشكيل الوقف:

وأعني بتشكيل الوقف: توقف الخط على الحرف المسكوت عليه لتوجيه المتلقي إلى إحداث الوقف في الكلمة التي يتشكل فيها تشكيل الوقف.

إن مفهوم تشكيل الوقف يختص بظهور تشكيل الوقف في الكتابة/ التشكيل البصري (التلقي البصري). وقد عرف التجويديون ظهور الوقف في المشافهة / التشكيل الصوتي (التلقي السمعي) بقولهم: «الوقف في اللغة: الحبس والكف والمنع، يقال: وقفت فلانا عن أمر من الأمور، إذا كففته عنه ومنعته عن مباشرته. ومعناه في الاصطلاح: هو قطع الصوت عن الكلمة القرآنية زمنا يسيرا – يتنفس فيه القارئ عادة – مع قصد ونية استئناف القراءة»(36). وقد بحث التجويديون مسألة مواضع الوقف في القرآن الكريم بمهارة وإتقان وخلصوا إلى تقسيم الوقف في القرآن الكريم أقساما متعددة مثل «الوقف الاضطراري، والوقف الاختباري، والوقف الانتظاري، والوقف الاختياري. والوقف اللازم، والوقف التام، والوقف الكافي، والوقف الحسن، والوقف

القبيح»[37]. وقد سارت معظم كتب التجويد على هذه (التقسيمات)[38].
وإذا تأملنا تقسيمات التجويديين للوقف نجد أنه من الممكن محورتها في محورين رئيسين، هما:

1 – المحور الأول يقوم على أساس مراعاة حال الواقف، ويضم أنواع الوقف الآتية: [الاضطراري، والاختباري، والانتظاري].

2 – المحور الثاني يقوم على أساس مراعاة حال المعنى، ويضم أنواع الوقف الآتية: [اللازم، والتام، والكافي، والحسن، والقبيح].

وقد وضع التجويديون لكل قسم من تلك الأقسام ضوابطه النظرية التي تحدده وتعرفه. فعلى صعيد محور حال الواقف عرف التجويديون الأقسام التي تنتمي إليه مثل: «الوقف **الاضطراري** وهو: الوقف بسبب ضيق نفس أو نسيان أو نحو ذلك، **والاختباري**، وهو: الوقف عند سؤال ممتحن أو تعليم معلم. **والانتظاري** وهو: ما كان لاستيفاء وجوه القراءات في مقام تعليم القراءات وجمعها»[39] ولبعض هذه الأقسام حضور في حقل التشكيل البصري في الشعر، كما أن لها حضوراً في الجانب التعليمي لتجويد الشعر يعادل حضورها في الجانب التعليمي في علم تجويد القرآن الكريم. فقد يقع الوقف الاختباري في ميدان دراسة نص شعري ما، عندما يطلب المعلم من تلميذه أن يقف عند كلمة ما ليختبره في معناها أو موقعها الإعرابي بغية إنتاج الدلالة. وقد يقع الوقف الانتظاري في ميدان تعلم العروض عند دراسة بحر ما، وذلك عندما يطلب المعلم من تلميذه أن يقف عند كلمة ما وينتظر منه إعادتها عليه ليتأكد من تنغيمه لها تنغيما متفقا مع الوزن الشعري الذي يدرسه. ويتضح لنا أن أقسام الوقف في هذا المحور ليس لها وجود أدائي، أي ليس لها مواضع متعارف عليها في رسم المصحف الشريف.

إن أقسام الوقف التابعة للمحور الثاني/ محور مراعاة حال المعنى هي التي تحظى بحضور مهم في رسم المصحف الشريف، وهي المعنية عندما يطلق

التجويديون لفظ (الوقف) وهذا المحور أخطر وأهم أبواب علم تجويد القرآن الكريم «ذلك أن تعلم الوقف ومواضعه الواجبة والجائزة وغير الجائزة هو شطر علم الترتيل . وقد ورد عن سيدنا علي في قوله تعالى: ﴿ **ورتل القرآن ترتيلا** ﴾ أن الترتيل تجويد الحروف ومعرفة الوقوف»(40)، وبالرغم من معرفة التجويديين مواضع الوقف في القرآن الكريم في مقام (التلقي الشفاهي) أي من المعلم إلى المتعلم وجها لوجه مقابلة ومشافهة إلا أن تلك المواضع تغيب في مقام (التلقي البصري) إذا لم تتم الإشارة إليها. وقد أدرك التجويديون هذا المشكل فتواضعوا على علامات بصرية تدل على مواضع الوقوف وأنواعها مثل [مـ ، لا ، ج ، قلى ، صلى]. وتؤكد كثرة العلامات الدالة على مواضع الوقف في القرآن الكريم اهتمام التجويديين بالوقف بشكل لم نلحظه في أي من أبواب علم تجويد القرآن الكريم، وبالرغم من عدم تحديد التجويديين مقدار زمن الوقف اليسير في كل موضع – (كم حركة يقف الواقف؟) – بالطريقة التي حددوا فيها مقدار المد في باب المد، فإن تجاهلهم هذا الأمر لا يقلل من الأهمية الكبرى للوقف في إنتاج الدلالة .

إن السؤال الأهم في باب الوقف هو: كيف أبحث الوقف ضمن سمات الأداء الشفهي الصوتية والوقف صمت؟!! والإجابة عن هذا السؤال تكمن في مسوغين اثنين حيث يتمثل المسوغ الأول: في أن الوقف / الصمت هنا كلام، أي أنه سمة من سمات الأداء الشفهي ولها دلالة ؛ لأنه ناتج عن توقف الصوت بين صوتين، أي أنه ليس امتداداً لصمت مسبق ليكون دون دلالة. وقد أدركت العرب القيمة الدلالية للوقف الواقع في موقف كلامي صوتي فقالت: إن الصمت علامة الرضا أو علامة الرفض حسب سياق الموقف الكلامي ، ولا يتمتع الصمت بهذه الخاصية إلا إذا كان ضمن سلسلة كلامية / صوتية يداخلها ويباريها، كما تتداخل خيوط النسيج في بعضها. ثم إن الملقي ها هنا إذا لم يوظف الوقف في إلقائه والكاتب إذا لم يوظف تشكيل الوقف في كتابته، بمعنى أنهما إذا لم يتقيدا بالوقف في مواضع الوقف المحددة،

فإن الدلالة المراد إيصالها إلى المتلقي تختفي وتضيع لأننا سنفقد بعدم الالتزام بالوقف، تعبيرا مهما من تعبيرات النص هو الوقف، ولذا أضفت (الصمت) إلى مفهوم سمات الأداء الشفهي وبحثت باب الوقف الصمت ضمن مباحث صوتية. ويتمثل المسوغ الآخر: في الاقتداء بمنهج التجويديين أنفسهم الذين بحثوا باب الوقف – وإن لم يفسروا صنيعهم هذا تفسيرا منهجيا – بين أبواب المد والتفخيم والإدغام وكلها مباحث صوتية وليست صمتية .

إن تشكيل الوقف يتجلي في كلام الخالق جل وعلا وفي كلام المخلوقين، وبفحص تشكيل الوقف من خلال تجويد الشعر: سمات الأداء الشفهي يتضح لنا أن تشكيل الوقف قد تجلى في سمات أداء شفهي (صمتية) في ثلاثة تشكيلات هي :

1 – تشكيل الوقف الاضطراري:

وأعني بتشكيل الوقف الاضطراري: توقف الخط عند الحرف الموقوف عليه اضطرارا بسبب ضيق نفس أو عطاس أو نسيان أو بكاء ... ونحو ذلك.

والوقف الاضطراري في علم تجويد القرآن الكريم هو «الوقف بسبب ضيق نفس أو عطاس أو نسيان ، ونحو ذلك»[(41)] وليس لهذا الوقف علامة تدل عليه في القرآن الكريم لتعلقه بحال الواقف .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل الوقف الاضطراري نص لأشجان هندي بعنوان «فاطمة»[(42)]:

معللتي بالذي صير الأمس أحلى :

وعشقك ،

حين غصصتِ بدمْ

غصصتُ بروحي

وناديتُ :

أُمممم .

يتجلى تشكيل الوقف الاضطراري في السطر السادس . فقد أوقفت الشاعرة الخط عند الحرف الثاني من كلمة أمي لتوجه المتلقي إلى إحداث الوقف الاضطراري على الميم عند نطقه (الإلقاء). ويهدف تشكيل الوقف الاضطراري هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في الوقف الاضطراري في منتصف كلمة أمي عند الإلقاء، نظرا لسيطرة البكاء على الشاعرة إلى الحد الذي دفعها إلى التوقف عن البوح الشعري في منتصف الكلمة . وقد نسخت الشاعرة حرف الميم الذي اضطرت إلى التوقف عنده نسختين لتوجه المتلقي إلى تغيير صوته عند نطقه (الإلقاء). ويهدف تشكيل النسخ هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة أخرى من سمات الأداء الشفهي الصوتية تتمثل في الحشرجة الصوتية التي تكتنف لفظة أمي عند الإلقاء لتبين غصتها بحرف الميم غصة شبيهة بالإدغام بغنة (وهي في تقديري إدغام بحرقة). ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف الاضطراري في علم تجويد القرآن الكريم وتجويد الشعر لتعلق هذا الوقف بحال الواقف، فإن حالة الملقي هي التي تحدد نوع الوقف بأنه اضطراري وذلك في حال (التلقي السمعي)، أما في حال (التلقي البصري) فإن تشكيل الخط المتمثل في توقفه عند الحرف الموقوف عليه اضطرارا ومعنى الكلام يعد علامة على الوقف الاضطراري، وهي علامة مدعومة من سياق النص نفسه الذي يجري في سياق رثاء الشاعرة والدتها ، وقد قدمت الشاعرة للنص بمقدمة بكائية هي: [أمي: أيقظ بستانَ الدمع رحيلُك] . وقد مكن تشكيل الوقف الاضطراري الشاعرة من إيصال / حضور صمتها والعذر الذي اضطرها إلى الوقوف إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات الصامتة / الواقفة بسبب الكتابة .

إن تشكيل الوقف الاضطراري نادر في الشعر العربي ، ولقد بحثت في معظم المجموعات الشعرية التي بين يدي فلم أعثر على نماذج منه غير النموذج السابق ، ونموذج آخر للشاعرة فدوى طوقان بعنوان (نبوءة العرافة) حللته في كتابي السابق(*43) في سياق آخر غير سياق الوقف الاضطراري بل في سياق دلالة الفعل، لكن نموذج فدوى يدخل في باب الوقف الاضطراري ويمثله خير تمثيل، ولعل ندرة النماذج الشعرية في هذا الباب تعود إلى قلة الشعراء الذين يدركون جناية المكتوب على المنطوق وأن المكتوب يقضي على كثير من سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية ما لم تتم الاستعانة بالتشكيل البصري لإحضار ما فقده النص من معان ودلالات بفعل الكتابة.

2 – تشكيل الوقف اللازم أو وقف (البيان):

وأعني بتشكيل الوقف اللازم: توقف الخط عند كلام تام لو وصل بما بعده لأوهم معنى غير المعنى المراد.

والوقف اللازم في علم تجويد القرآن الكريم هو «الوقف على كلام تام، ولو وصل بما بعده لأوهم خلاف المعنى أو غير المراد. ومثاله الوقف على لفظ ﴿ **أغنياء** ﴾ من قوله تعالى : ﴿ **لقد سمع الله قول الذين قالوا إن الله فقير ونحن أغنياء سنكتب ما قالوا** ﴾ [آل عمران : 181] فإن الوصل يوهم أن ﴿ **سنكتب** ﴾ من كلامهم»(44). وعلامة هذا الوقف في القرآن الكريم (مـ) فوق الكلمة الموقوف عليها .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل الوقف اللازم أو وقف البيان نص لهدى الدغفق بعنوان «يغرق الصباح»(45):

يغفو النهر ......

رصيف

جدران

باب .

. . . . يوميا أرقب هذا المشهد .

يتجلى تشكيل الوقف اللازم في السطر الرابع . فقد أوقفت الشاعرة الخط عند حرف الباء الأخيرة من كلمة باب . وقد أبرزت الشاعرة الوقف وألحت عليه بوضع نقطة في نهاية السطر الرابع والابتداء من سطر جديد استهلته بتمدد نقطي لتوجه المتلقي إلى إحداث الوقف اللازم على الباء عند نطقه (الإلقاء) سبع حركات . ويهدف تشكيل الوقف اللازم هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في الوقف اللازم عند الباء، لأن وصلها بما بعدها من كلام يوهم خلاف المعنى وغير المراد وينتج عبارة جديدة غير صحيحة هي [باب يوميا أرقب هذا المشهد] وهذه العبارة تفضي إلى معنى غير المعنى الذي تريده الشاعرة . ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف اللازم في الشعر فقد لجأت الشاعرة إلى علامات الترقيم: النقطة، والتمدد النقطي لتدل على لزوم الوقف في هذا الموضع . وقد مكن تشكيل الوقف اللازم الشاعرة من إيصال / حضور صمتها / وقفها إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الصامتة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل الوقف اللازم أو وقف البيان نص لعلي بافقيه بعنوان «الخزامى»(46):

والهواءْ

كما هي عادته ،

يتعلل من شهقة الطين .

هذا المساء

على غير عادته يشرئب

وفي طية من طوايا الرمال

خزامى تربُ

يتجلى تشكيل الوقف اللازم في السطر الثالث. فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف النون من كلمة الطين. وقد أبرز الشاعر الوقف وألح عليه بوضع نقطة في نهاية السطر وإمعانا في الإلحاح على الوقف ترك الشاعر مساحة من البياض بين نهاية السطر الثالث وبداية السطر الرابع وابتدأ بسطر جديد ليوجه المتلقي إلى إحداث الوقف اللازم على النون عند نطقه (الإلقاء) حركتين. ويهدف تشكيل الوقف اللازم هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في الوقف اللازم عند النون، لأن وصل الكلام بما بعده من كلام يوهم خلاف المعنى وغير المراد وينتج عبارة جديدة غير صحيحة هي [الطين هذا المساء] وهذه العبارة تفضي إلى معنى غير المعنى الذي يريده الشاعر. ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف اللازم في الشعر فقد لجأ الشاعر إلى علامات الترقيم: النقطة ليدل على لزوم الوقف في هذا الموضع. وقد مكن تشكيل الوقف اللازم الشاعر من إيصال / حضور صمته / وقفه إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الصامتة بسبب الكتابة .

3 – تشكيل الوقف التام:

وأعني بتشكيل الوقف التام : توقف الخط عند كلام تم معناه و لم يتعلق بما بعده لفظا ولا معنى .

والوقف التام في علم تجويد القرآن الكريم هو «الوقف على ما تم معناه و لم يتعلق بما بعده لفظا ولا معنى، وتعلق اللفظ يكون من ناحية الإعراب ويلزم منه التعلق المعنوي. ومثاله من القرآن الكريم الوقف على ﴿ **إياك نعبد وإياك نستعينُ** ﴾ [الفاتحة : 5]. ويعرف الوقف التام إذا كانت الكلمة المبدوءة بعده

بها أحد الأمور التالية: فصل بين صفتين متضادتين نحو ﴿ **هذا هدى والذين كفروا**﴾ [الجاثية : 11] فيوقف بينهما على ﴿ **هدى** ﴾. الابتداء بالنفي نحو : ﴿ **ليس البر** ﴾ [البقرة : 177] أو النهي : ﴿ **لا يغرنك** ﴾ [آل عمران 196] فيكون الوقف التام قبل النفي أو النهي. وأداة الشرط نحو: ﴿**من يعمل سوءاً**﴾ [النساء : 123] فما قبله وقف تام . الاستفهام مثل : ﴿ **ألم تعلم** ﴾ [البقرة: 107] فما قبله وقف تام ..»(47). وعلامة هذا الوقف في القرآن الكريم (قلى) أو (ج) فوق الكلمة الموقوف عليها .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل الوقف التام في [موضع الفصل بين صفتين متضادتين ، وموضع الابتداء بالنفي] نص لأحمد الواصل بعنوان «نص عابر»(48):

كثيرا ما تأكدت لحظتها أن فقدت كونا من فضاء

لم أجدك الآن تمرح . غير ليل يحتجب بيننا

ليس اعتذارا ما كنت أبقى

أن أحرم جسدي جسدك

ليس اعترافا ما كنت أشقى

أن تبقى روحي روحك

يتجلى تشكيل الوقف التام في السطر الثاني. فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الحاء من كلمة تمرح. وقد أبرز الشاعر الوقف ونص عليه بوضع نقطة بعد الكلمة مباشرة ليوجه المتلقي إلى إحداث الوقف التام على الحاء عند نطقه (الإلقاء). ويهدف تشكيل الوقف التام هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في الوقف التمام عند الحاء، ويهدف الوقف التام إلى الفصل بين قضيتين متضادتين هما [المرح والحجاب]. ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف التام في الشعر، فقد لجأ

الشاعر إلى علامات الترقيم : النقطة ، لتدل على الوقف التام في هذا الموضع. وقد مكن تشكيل الوقف التام الشاعر من إيصال / حضور صمته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الصامتة بسبب الكتابة.

ويتجلى تشكيل الوقف التام في السطر الثاني . فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الألف من كلمة بيننا. وقد أبرز الشاعر الوقف التام بأن بدأ من سطر جديد تاركا مساحة من البياض من أول السطر ليوجه المتلقي إلى إحداث الوقف التام على الألف عند نطقه (الإلقاء). ويهدف تشكيل الوقف التام هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في الوقف التام عند الألف ويهدف الوقف التام إلى البدء بالنفي في قوله: [ليس اعتذارا] فالكلام السابق للنفي كلام تم معناه و لم يتعلق بما بعده لفظا / تركيبا وإعرابا. ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف التام في الشعر فقد لجأ الشاعر إلى تقنية السواد والبياض لتدل على الوقف التام في هذا الموضع . وقد مكن تشكيل الوقف التام الشاعر من إيصال / حضور صمته / وقفه إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الصامتة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل الوقف التام في موضعي [الشرط ، والاستفهام] نص لأحمد الواصل بعنوان «غجر الحياء»(49):

يا تلفي ، سوف أرثي الكون

وأرسم على زندي فلكا

وأقتل الهواء الذي يختنقُ

لو سكنتُ

يسكن الأرض موشح حزين

ودمعة تنتحرُ ! ، فهل تنتحرُ ؟ صرنا ننتظرُ !

يتجلى تشكيل الوقف التام في السطر الثالث . فقد أوقف الشاعر الخط

عند حرف القاف من كلمة يختنق . وقد أبرز الشاعر الوقف بالابتداء بسطر جديد وتوسيط العبارة في السطر ليوجه المتلقي إلى إحداث الوقف التام على حرف القاف عند نطقه (الإلقاء). ويهدف تشكيل الوقف التام هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية، تتمثل في الوقف التام على القاف ، ويهدف الوقف التام إلى البدء بالشرط في قوله: [لو سكنت]، فالكلام السابق للشرط كلام تم معناه و لم يتعلق بما بعده لفظا / تركيبا وإعرابا. ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف التام في الشعر فقد لجأ الشاعر إلى تقنية السواد والبياض لتدل على تمام الوقف في هذا الموضع . وقد مكن تشكيل الوقف التام الشاعر من إيصال / حضور صمته / وقفه إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات الصامتة بسبب الكتابة. ويتجلى تشكيل الوقف التام في السطر السادس . فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الراء من كلمة تنتحر الأولى. وقد أبرز الشاعر الوقف بإبعاد الجملتين/ السطرين عن بعضهما ليوجه المتلقي إلى إحداث الوقف التام على الراء عند نطقه (الإلقاء). ويهدف تشكيل الوقف التام هنا إلى إنتاج دلالة ما من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في الوقف التام على الراء، ويهدف الوقف إلى البدء بالاستفهام في قوله: [فهل تنتحر؟]، فالكلام السابق للاستفهام كلام تم معناه و لم يتعلق بما بعده لفظا / تركيبا وإعرابا. ونظرا لعدم وجود علامة خاصة بالوقف التام في الشعر فقد لجأ الشاعر إلى تقنية السواد والبياض لتدل على تمام الوقف في هذا الموضع. وقد مكن تشكيل الوقف التام الشاعر من إيصال / حضور صمته / وقفه إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب بالرغم من غياب الذات الصامتة بسبب الكتابة .

المبحث الخامس : تشكيل السكت:

وأعني بتشكيل السكت : توقف الخط عند كلمة محددة زمنا يسيرا لا يكتب فيه توقفا بنية استئناف الكتابة .

إن مفهوم تشكيل السكت يختص بظهور تشكيل السكت في الكتابة/ التشكيل البصري (التلقي البصري). وقد عرف التجويديون ظهور السكت في المشافهة التشكيل الصوتي (التلقي السمعي) بقولهم «السكت في اللغة: الامتناع، يقال سكت زيد عن الكلام إذا امتنع عنه. وفي الاصطلاح: قطع الصوت عن القراءة زمنا دون زمن الوقف عادة ، من غير تنفس مقدار حركتين مع قصد القراءة . وهو مقيد بالسماع فلا يجوز إلا فيما ثبت فيه النقل وصحت به الرواية»[50] فمواضع السكت في القرآن الكريم معلومة لدى القراء إذ «يقرأ لحفص بالسكت مع عدم التنفس في ستة مواضع من القرآن الكريم»[51] ومن مواضع السكت في القرآن الكريم «السكت على ألف ﴿ **مرقدنا** ﴾ في قوله تعالى: ﴿ **قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون** ﴾ [يس : 52] وحكمة السكت على ألف ﴿ **مرقدنا** ﴾ هي دفع توهم أن اسم الإشارة صفة ﴿ **مرقدنا** ﴾، وإنما هو مبتدأ»[52]. وعلامة السكت في القرآن الكريم (س) فوق آخر حرف من الكلمة المسكوت عليها .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لإبراهيم صعابي بعنوان «مقاطع تقتلها التحولات»[53]:

كان ما بيني وبين الفجر دربا من جراحْ

كنتُ . .

لا أعرف ما معنى الصباحْ ؟

يتجلى تشكيل السكت في السطر الثاني . فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف التاء من كلمة كنت. وقد أبرز الشاعر السكت بقطع السطر ووضع

نقطتين، والابتداء من سطر جديد ليوجه المتلقي إلى السكت على التاء عند نطقه (الإلقاء) مقدار حركتين . وقد عبر الشاعر عن مقدار الحركتين بوضع النقطتين. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في السكت على التاء زمنا يسيرا بمقدار حركتين مع قصد استئناف القراءة بغية إشراك المتلقي في تصور ما يمكن أن يكونه الشاعر إلى جانب كونه لا يعرف ما معنى الصباح. وقد مكن تشكيل السكت الشاعر من إيصال / حضور سكوته / صمته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لعبد الله الخشرمي بعنوان «وصايا النخيل» (54):

أين الكلام

تفصّد في ثغره البرق

نخل تطاول في صمته

....

....................آه

يتجلى تشكيل السكت في السطر الثالث. فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الهاء من كلمة صمته. وقد أبرز الشاعر السكت بقطع السطر والابتداء من سطر جديد قوامه تمدد نقطي يساوي مسافة السطر السابق ويليه سطر جديد قوامه تمدد نقطي وختامه اسم الفعل آه ويساوي السطر السابق ليوجه المتلقي إلى السكت على حرف الهاء من كلمة صمته عند نطقه (الإلقاء) مقدار ثمان وثلاثين حركة. وقد عبقر الشاعر عن مقدار حركات السكت بوضع ثمان وثلاثين نقطة. و يهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في السكت بقطع

الصوت عن القراءة زمنا طويلا يعكس طول الزمن الذي تطاول فيه النخل ساكتا / صامتا [نخل تطاول في صمته]. وقد مكن تشكيل السكت الشاعر من إيصال / حضور سكوته / صمته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لعبد الرحمن موكلي بعنوان «الموت»(55):

ارتقي سلم الريب . . يرقى !

أهبط . .

يهبط مع الريق في الحلق !

يتجلى تشكيل السكت في السطرين الأول والثاني، فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الباء من كلمة الريب، مبرزا السكت بقطع السطر ووضع نقطتين أفقيتين ثم كلمة يرقى ليوجه المتلقي إلى السكت على حرف الباء من كلمة الريب عند نطقه (الإلقاء) مقدار حركتين. وقد عبقر الشاعر عن مقدار حركات السكت بوضع النقطتين. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في السكت بقطع الصوت عن القراءة زمنا يمكن المتلقي من تصور حركة رقي الشاعر سلم الريب والحركة الموازية لحركة الشاعر متمثلة في رقي سلم الريب نفسه ليجسد للمتلقي مبارة الرقي/ الصعود بين الشاعر وسلم الريب ، ويتجلى السكت في السطر الثاني بمقدار حركتين ليمكن المتلقي من تصور الحركة المعاكسة لحركة الصعود والمتمثلة في الهبوط [ارتقي.. يرقى X أهبط.. يهبط] ومثلما كانت حركة السلم موازية لحركة الشاعر في الصعود، فهي موازية له في الهبوط، لكن التضاد يقع بين الحركتين في صورتيهما الكلية. وقد مكن تشكيل السكت الشاعر في السطرين من إيصال/ حضور سكوته/ صمته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل السكت نص لإبراهيم زولي بعنوان «أصحبه نتعاطى التشرد»(56):

هذا دم يتقاطر

خلف حدود العيون ...

تهيأ من بعد

موت العصافير

والشجر المتعانق

سمى الوقوف على

أهبة الموت

من زمن مسلكه

....

....

كنت أصحبه

نتعاطى التشرد

عيناه يمكنها

أن ترى في هدوء

رفاق

الطفولة

والصعلكة

يتجلى تشكيل السكت في السطر الثالث . فقد أوقف الشاعر الخط عند حرف الهاء من كلمة مسلكه ، وأبرز السكت بقطع السطر والابتداء من سطر جديد قوامه تمدد نقطي ويليه سطر جديد قوامه تمدد نقطي ثم استأنف

الكلام / الكتابة في السطر السادس ليوجه المتلقي إلى السكت على حرف الهاء من كلمة مسلكه عند نطقه (الإلقاء) بحركات تساوي مقدار النقط. وقد عبقر الشاعر عن مقدار حركات السكت بوضع النقط. ويهدف تشكيل السكت هنا إلى إنتاج دلالة من خلال تجسيد سمة من سمات الأداء الشفهي الصمتية تتمثل في السكت بقطع الصوت عن القراءة زمنا طويلا يمكن المتلقي من الانتقال من تصور حالة وصف الرفيق/ الدم المتقاطر خلف حدود العيون، إلى تصور حالة العلاقة التي تربطه به . وقد مكن تشكيل السكت الشاعر من إيصال/ حضور سكوته/ صمته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات الساكتة بسبب الكتابة .

المحور الثاني

سمات الأداء الشفهي الحركية

المبحث الأول: السمات الحركية في مستويي الوصف والتشكيل البصري:

1 – سمات الأداء الشفهي الحركية (كلام):

سمات الأداء الشفهي الحركية، هي: الحركات الجسدية التي تصدر عن جسم الملقي / الشاعر في أثناء عملية إلقاء الشعر .

تظهر سمات الأداء الشفهي الحركية في غالبية المواقف الكلامية مصاحبة عملية النطق بدرجات متفاوتة حسب شخصية الناطق ودلالات المنطوق من الناحية الانفعالية، وتبلغ سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) المصاحبة للكلام مبلغ الكلام عند الجاحظ لأنها (شريكة اللفظ)، ولذلك عدها الجاحظ ضمن أدوات البيان الشفهي الخمسة، حيث قال: «فأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان وبالثوب وبالسيف وقد يتهدد رافع السوط والسيف فيكون ذلك زاخرا رادعا ويكون وعيدا وتحذيرا والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط وقد قال الشاعر في دلالات الإشارة:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها ... إشارة مذعور ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا ... وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت ، وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان»(57) فالجاحظ يعدد أنواع وقنوات حركات الجسم وإشاراته في حقل التواصل الشفهي البينشخصي، ويضيف إضافتين مهمتين في هذا الحقل، تتمثل الأولى في: مقارنته بين مدى الصوت

ومدى الإشارة في مجال التواصل الشفهي وإثباته أن مدى الإشارة أبعد من مدى الصوت، وتتمثل الإضافة الأخرى في: وصفه بلاغة الإشارة عندما ساوى بين حسن الإشارة باليد والرأس وسائر حركات الجسم وحسن البيان باللسان .

وتبلغ سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) المصاحبة للكلام مبلغ الكلام عند ابن هشام الأنصاري (لأنها مفيدة) ولذلك عدها ابن هشام من ضمن المعاني الثلاثة للكلام الشفهي في اللغة، حيث قال في المعنى الثالث من معاني الكلام: «والثالث ما تحصل به الفائدة سواء كان لفظا أو خطا أو إشارة أو ما نطق به لسان الحال والدليل على ذلك في الخط قول العرب: «القلم أحد اللسانين»، وتسميتهم ما بين دفتي المصحف «كلام الله» والدليل عليه في الإشارة قوله تعالى: ﴿**آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا**﴾ فاستثنى الرمز من الكلام والأصل في الاستثناء الاتصال. وأما قوله :

أشارت بطرف العين خيفة أهلها　　إشارة محـــزون ولـم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا　　وأهـلا وسهلا بالحبيب المتيم

فإنما نفى الكلام اللفظي لا مطلق الكلام ولو أراد بقوله ولم تتكلم نفي غير الكلام اللفظي لانتقض بقوله: «فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا» لأنه أثبت للطرف قولا بعد أن نفى الكلام والمراد نفي الكلام اللفظي وإثبات الكلام اللغوي»(58) فابن هشام يثبت أن إشارات وحركات الجسم كلام / قول بدليل استنباط الدلالة من الإشارة بإثبات الكلام / القول والتعبير للإشارة لأنه أثبت للطرف كلاما / قولا .

وتتعدد صور مجيء سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) بوصفها كلاما «فالكلام هو وسيلة للتعبير، ولكنه ليس الوسيلة الوحيدة، بل هناك وسائل للتعبير أخرى كثيرة، نذكر منها التعبير بالإشارة : كتحريك الرأس واليدين والكتفين ، والدق بالقدم على الأرض ورفع السبابة في الهواء بحزم؛

كل هذه الحركات لها دلالات مانزال نكتفي بها كثيرا عن اللفظ إلى الآن ، ومن وسائل التعبير التعبير بملامح الوجه: وقد يكون هذا التعبير إراديا، مثل مط الشفتين للاحتقار والاشمئزاز والشموخ بالأنف للتعاظم والتكبر وإسبال العينين للتعبير عن التواضع أو الحياء والاحتشام، كما أنه يكون غير إرادي كشحوب الوجه عند الفزع أو جحوظ العينين عند الدهشة أو احمرار الوجه عند الخجل. فكل وسيلة للتخاطب تعتمد على مجموعة من العلامات العامة المصطلح عليها، جديرة بأن تسمى كلاما، سواء أكانت العلامات صوتية أم غير صوتية»[59] فسمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) المصاحبة للكلام كلام (غير صوتي) يحمل رسالة ، وله دلالة تساوي رسائل ودلالات اللغة المنطوقة (الصوتية).

2 – سمات الأداء الشفهي الحركية وعلم تجويد القرآن الكريم:

يهتم علم تجويد القرآن الكريم بضبط التلاوة من مختلف الجوانب الصوتية/ سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية، لكن الباحث في علم التجويد يلمس عدم اهتمام التجويديين بسمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) 'لأنها (كلام) إضافي، ولا يجوز ولا يمكن إضافة أو حذف كلام أو أي شيء من القرآن الكريم الذي تكفل الله سبحانه حفظه، فقال: ﴿ **إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون** ﴾، ولأن سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) عموما (كلام)، فهي ليست من علم تجويد القرآن الكريم «وليس الترتيل مراعاة إخراج الحروف من مخارجها كما يزعمون، وإشباعها بالتصنع، والتمطيط ، وتمييل الأنف، وتعقيد الوجه، وتشخيص البصر، وارتجاف الجسم، وتحريك الأيدي والعواطف، وهز الرأس، والتمايل يمنة ويسرة، كما هو شأن أهل الطرب والنشوة، مما هو مشاهد من حركات قراء الأمصار»[60]، ولم يثبت شيء من هذه الحركات أو غيرها عن النبي صلى الله عليه وسلم ، ولذا لم يهتم التجويديون بسمات الأداء الشفهي الحركية في

مجالي التلاوة الشفهية غيبا، أو المكتوبة بوصفها رموزا تجويدية في المصحف الشريف ، وكون سمات الأداء الشفهي الحركية ليست من التجويد أو الترتيل لا ينفي صدورها عن بعض قراء الأمصار متفاعلين مع سورة من السور أو آية من الآيات ، فصدور شيء من سمات الأداء الشفهي الحركية عن بعض قراء الأمصار يظل في دائرة رد الفعل الشخصي من بعض القراء، وليس قاعدة ثابتة أو سنة نبوية شريفة تحتذى.

3 – سمات الأداء الشفهي الحركية في المستوى الوصفي:

تتجسد سمات الأداء الشفهي الحركية في المستوى الوصفي بواسطة البصيرة/ عين الخيال من خلال وصف سمة من سمات الأداء الشفهي الواردة في مشهد كلامي نطقي، بحيث يستطيع المتلقي من خلال وصفها أن يتصورها في خياله .

إن كون سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) المصاحبة للكلام ليست من علم تجويد القرآن الكريم أو القرآن الكريم في شيء لا يمنع ورودها في المستوى الوصفي في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف والشواهد على ورودها في كليهما كثيرة.

ففي القرآن الكريم ، وردت سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) المصاحبة للكلام موصوفة كما في قول الحق جل وعلا واصفا رد فعل زوجة إبراهيم عليه السلام عندما بُشِّرت بغلام ﴿ **فأوجس منهم خيفة قالوا لا تخف وبشروه بغلام عليم * فأقبلت امرأته في صرة فصكت وجهها وقالت عجوز عقيم** ﴾ [الذاريات: 28 – 29]. وقد سجل القرآن الكريم في هذه الآيات (وصف) سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية المصاحبة لكلام امرأة إبراهيم عليه السلام لنتصور الحركة على مستوى البصيرة/ عين الخيال، وتتمثل الحركة في صك الوجه: وهي حركة تعني في سياق هذه الآية الكريمة التعجب والمفاجأة والدهشة «صكت وجهها: لطمته بيدها تعجبا. والصرة: الصيحة

والضجة»[61] ويلاحظ مجيء السمة الحركية/ الصك مصاحبة للسمة الصوتية/ الصر، ولولا أهمية السمتين الحركية، والصوتية من الناحية الدلالية لما رصدهما لنا القرآن الكريم لنستنتج دلالة التعجب والمفاجأة التي اعترت زوج إبراهيم عليه السلام ودهشتها من البشرى. ومن الآيات الكريمة التي جسدت سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية قول الحق جل وعلا: ﴿ **إنه فكر وقدر * فقتل كيف قدر * ثم قتل كيف قدر * ثم نظر * ثم عبس وبسر * ثم أدبر واستكبر * فقال إن هذا إلا سحر يؤثر** ﴾ [المدثر: 24–18]. وقد سجل القرآن الكريم في هذه الآيات (وصف) سمات الأداء الشفهي الحركية المصاحبة لكلام الوليد ابن المغيرة لنتصورها على مستوى البصيرة/ عين الخيال، وتتمثل الحركة في النظر ثم العبوس والبسور المعبر عن الضيق والتذمر «عبس: أي قطب وجهه لما ضاقت عليه الحيل. وبسر: اشتد في العبوس وكلوح الوجه»[62] ولولا أهمية هذه السمة الحركية من الناحية الدلالية لما رصدها لنا القرآن الكريم، ولما تتبعها في تناميها من حيث درجة الانفعال (عبس ثم اشتد في العبوس: بسر) لنستنتج دلالة ضجر الوليد بن المغيرة مما سمع، فسمات الأداء الشفهي الحركية في القرآن الكريم كلام (غير صوتي) يحمل رسالة وله دلالة تساوي رسائل ودلالات اللغة المنطوقة (الصوتية).

وقد وردت سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) المصاحبة للكلام موصوفة في مواضع متعددة من الأحاديث النبوية الشريفة. فقد عبر النبي صلى الله عليه وسلم بملامح وجهه الكريم كما في الحديث الشريف «عن زيد بن خالد رضي الله عنه أن أعرابيا سأل النبي صلى الله عليه وسلم عن اللقطة، فقال: عرفها سنة فإن جاءك أحد يخبرك بعفاصها ووكائها وإلا فاستنفق لها، وسأله عن ضالة الإبل فتمعَّر وجهه، وقال: مالك ولها معها سقاؤها وحذاؤها ترد الماء وتأكل الشجر دعها حتى يجدها ربها، وسأله عن ضالة الغنم، فقال: هي لك أو لأخيك أو للذئب»[63]. «فتمعَّر وجهه أي تغير»[64] والتمعُّر

سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية التي تدل في سياق هذا الحديث على تغير وجه النبي الكريم امتعاضا. ولولا أهمية هذه السمة الحركية من الناحية الدلالية لما سجل لنا الراوي رضي الله عنه (وصفها) لنتصورها على مستوى البصيرة/ عين الخيال، ونستنتج دلالة امتعاض النبي صلى الله عليه وسلم من سؤال الأعرابي. وقد عبر النبي الكريم صلى الله عليه وسلم بالضحك كما في الحديث الشريف «عن إبراهيم عن عبيدة عن عبد الله قال : جاء حبر من الأحبار إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال: يا محمد إنا نجد أن الله يجعل السماوات على أصبع، والشجر على أصبع ، والماء والثرى على أصبع، وسائر الخلائق على أصبع فيقول: أنا الملك ، فضحك الرسول صلى الله عليه وسلم حتى بدت نواجذه تصديقا لقول الحبر، ثم قرأ: ﴿ **وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه** ﴾»(65) والضحك سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية المصاحبة للكلام، وتدل على تصديق الرسول الكريم كلام الحبر (فضحك تصديقا)، ولولا أهمية هذه السمة الحركية من الناحية الدلالية لما سجل لنا الراوي رضي الله عنه (وصفها) لنتصورها على مستوى البصيرة/ عين الخيال ونستنتج دلالات منها تصديق الرسول صلى الله عليه وسلم كلام الحبر، ومنها معرفة اليهود بحقيقة الله ورسوله صلى الله عليه وسلم وإنكارهم لرسالته. وقد عبر النبي صلى الله عليه وسلم بيده الكريمة كما في الحديث الشريف «عن سهل بن سعد أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: أنا وكافل اليتيم في الجنة هكذا، وأشار بالسبابة والوسطى وفرج بينهما شيئا»(66) والإشارة بالسبابة والوسطى سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية التي تدل في سياق هذا الحديث على تأكيد حقيقة المجاورة في جنات عدن، ولولا أهمية هذه السمة من الناحية الدلالية لما سجل لنا الراوي رضي الله عنه (وصفها)، لنتصورها على مستوى البصيرة/ عين الخيال، ونستنتج دلالة تقارب الرسول صلى الله عليه وسلم وكافل اليتيم في الجنة. وقد عبر النبي صلى الله عليه وسلم بجسمه الطاهر كله كما في الحديث الشريف «عن عبد الرحمن بن أبي بكرة

عن أبيه قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ألا أخبركم بأكبر الكبائر؟ قالوا: بلى يا رسول الله، قال: الإشراك بالله، وعقوق الوالدين، وكان متكئا فجلس فقال: ألا وقول الزور فمازال يكررها حتى قلنا ليته سكت»[67] وتغيير الوضع من الاتكاء إلى الجلوس سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية تدل في سياق هذا الحديث على خطورة شهادة الزور، ولولا أهمية هذه السمة الحركية من الناحية الدلالية لما سجل لنا الراوي رضي الله عنه (وصفها) لنتصورها على مستوى البصيرة / عين الخيال، ونستنتج دلالة خطورة شهادة الزور، ويتضح مما سبق أن سمات الأداء الشفهي الحركية في الحديث النبوي الشريف كلام يحمل رسالة، وله دلالة تساوي رسائل ودلالات اللغة المنطوقة (الصوتية).

4 – سمات الأداء الشفهي الحركية وفن الإلقاء:

إن سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) لم ترد في معرض علم تجويد القرآن الكريم إلا في سياق النهي والتحذير، لكن دارسي فن الإلقاء يستشعرون أهميتها ويلحون على ضرورة توظيفها في المواقف الكلامية شعرا أو خطابة «فحركات جسم الخطيب وهو يلقي خطبته لها أثر كبير في نجاحه وتحقيق أهدافه إذا كانت في مكانها الصحيح واستخدمت بطريقة جيدة، وهذه الحركات هي: النظر إلى المستمعين، وتعبيرات الوجه، وإيماءات الرأس، وحركات اليد ، والحركة الكلية للجسم»[68] وما يطلب من الخطيب من توظيف سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) يطلب من الشاعر أيضا ؛ لأن سمات الأداء الشفهي الحركية تجسد معاني الشعر بجلاء في أثناء الإلقاء ، ولذا فإنني أضيف إلى سمات الأداء الشفهي الحركية جوانب أخرى لها أهمية كبرى في نجاح الشاعر وتحقيق أهدافه إذا انتظمت في سياقها الصحيح ووظفت بأسلوب جيد، وهذه الجوانب هي: أزياء الملقي، وإخراج المنصة، والأضواء ، والألوان ، والمؤثرات الصوتية. وتعد سمات الأداء الشفهي

الحركية والهيئة البصرية للملقي شاعرا أو خطيبا من أهم عوامل تحقيق أهداف المرسل وتجسيد معاني الرسالة.

5 – سمات الأداء الشفهي الحركية في مستوى التشكيل البصري:

إن سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) جاءت موصوفة بالكلام نفسه، سواء في كلام الله جل وعلا، أم في كلام الرسول صلى الله عليه وسلم، أم في بعض الشعر العربي الذي نظم في وصف سمة أداء شفهي حركية معينة، كما في (أشارت بطرف العين خيفة أهلها) ، لكن تجسد سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) في المستوى الكتابي يكون برسم وتشكيل الحركة الجسدية تشكيلا بصريا في فضاء الصفحة من الشاعر نفسه رغبة منه في تجسيد سمة الأداء الشفهي الحركية للمتلقي تجسيدا بصريا لأنه يعرف تماما أن سمات الأداء الشفهي الحركية لها أثر دلالي مهم في النص الشعري، لكن انتقال النصوص الشعرية من الإلقاء إلى الكتابة (غيب) سمات الأداء الشفهي الحركية عن الشاعر نفسه وعن المتلقي فحرم الشاعر والمتلقي من كثير من السمات الحركية/ المفردات، ولذا فقد عمد الشعراء إلى إحضار سمات الأداء الشفهي الحركية المغيبة بفعل الكتابة بواسطة التشكيل البصري ، ويعمد الشعراء إلى التشكيل البصري لإيصال سمات الأداء الشفهي الحركية التي يرغبون في إيصالها إلى المتلقي من خلال التشكيل البصري بحروف وكلمات النص الشعري الأصلية لأنهم مقيدون بوزن شعري ودفقة شعورية يمنعانهم من وصف السمات الحركية بكلام من خارج النص الشعري الأصلي ما لم تكن سمة الأداء الشفهي الحركية نفسها هي المقصودة بالقول الشعري فعندئذ ستأتي موصوفة بالكلام (القول الشعري نفسه على مستوى البصيرة) وغير مشكلة تشكيلا بصريا .

إن البحث عن / في سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) في النصوص المكتوبة عملية مركبة تقتضي تحليل نص التشكيل البصري

أولا ، ثم تحليل النص اللغوي ثانيا ، ثم تصور وتحليل موقف الأداء الشفهي ثالثا. فعين المتلقي عندما تقع على التشكيل البصري على الورق تدرك تشكيلا بصريا بوصف المرسوم والمشكل نصا له دلالة ويلي عملية إدراك نص التشكيل البصري إدراك النص اللغوي من خلال التدقيق في الحروف والكلمات ومحاولة إنتاج دلالاتها. وبعد القيام بهاتين العمليتين الإدراكيتين تأتي عملية تصور التشكيل البصري تصورا / تمثيلا صوتحركي للتأكد من مطابقة التشكيل البصري للتصور/ للتمثيل الحركي. وبعد القيام بهذه العمليات الثلاثة تجري عملية مقاربة التشكيلات البصرية وتحليلها من أجل إنتاج الدلالة الكلية التي تعد الهدف الأسمى الذي تسعى سمات الأداء الشفهي الحركية إلى بلوغه بوصفها كلاما، ومن هنا فإن أهمية سمات الأداء الشفهي الحركية تتركز في اكتنازها قيما دلالية تضفي على النص الشعري مزيدا من الدلالات.

إن تأمل وفحص بعض نصوص التشكيلات البصرية من منظور سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) خلص بي إلى استنتاج ثلاثة وظائف رئيسة لسمات الأداء الشفهي الحركية المشكلة بصريا في النصوص الشعرية، وهذه الوظائف ليست حصرية، كما أنها ليست قطعية بمعنى أن تحليل أي تشكيل بصري يعبر عن سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية على أساس أن له وظيفة فنية معينة لا يعني أن التشكيل نفسه لا يمكن أن تكون له وظائف فنية أخرى إلى جانب تلك الوظيفة الفنية، لكنه يعني أن الوظيفة التي درس وحلل من خلالها هي الوظيفة الفنية الأبرز والأقرب إلى دلالته الكلية الناتجة عن الربط بين دلالتي النص اللغوي والنص التشكيلي المكونين للتشكيل البصري المعبر عن سمة الأداء الشفهي الحركية، ومن هنا ندرك أن نص التشكيل البصري يساوي النص اللغوي من حيث أن كليهما حمال أوجه ، وكلما كان التشكيل البصري يحتمل أكثر من دلالة وأكثر من قراءة نقدية دل ذلك على أنه راق في مراقي الإبداع ، وكلما كان التشكيل البصري المعبر عن سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية لا يحتمل دلالات متعددة ولا قراءات نقدية متعددة دل ذلك

على أن حظه من الإبداع قليل ، بناء عليه ؛ فإن تصوراتي لشكول الحركات ووظائفها الفنية في النصوص التي سأحللها هي تصورات نسبية ولن يكون أي اعتراض على صحة تصوراتي للحركات وجيها ما دامت التشكيلات البصرية تقبله ، وقبول التشكيلات البصرية لتصوراتي لا يمنع من قيام تصورات أخرى للحركات ما دامت التشكيلات البصرية تقبلها ويقوم لها سند من البنية النصية (اللغوية) والبنية النصية (التشكيلية)، وبهذا يظل باب التأويل مشرعا أمام الناقد في تأويل التشكيلات البصرية ، وبناء عليه سأحلل التشكيلات البصرية المعبرة عن سمات الأداء الشفهي الحركية في الشعر من خلال ثلاثة وظائف فنية هي: التوكيد، والتكميل، والتنظيم.

المبحث الثاني: تشكيل التوكيد:

وأعني بتشكيل التوكيد: تشكيل الكلمة بصورة تجسد حركة من حركات الجسم بغية توكيد المعنى اللغوي للكلمة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التوكيد نص لهدى الدغفق بعنوان «رذاذ»(69):

أهوى أمومتها كثيرا ،

ثم أهواها الكتابة

ثم أهواني ف . . أ

هْ

وِ

ي .

.........كل ما بي رعشةٌ .

يتجلى تشكيل التوكيد في الأسطر [4 ، 5 ، 6 ، 7] في كلمة أهوي ، فقد شكلت الشاعرة حروف الكلمة بأن حركتها من مواضعها وفرقتها تفريقا تنازليا واضعة كل حرف في سطر لتوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيده عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد هنا هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك اليد والعين معا باتجاه تنازلي مصاحب لعملية النطق بهدف توكيد فعل السقوط وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا. وقد مكن تشكيل التوكيد الشاعرة من تجسيد/ تحضير حركتها إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة. ومن النصوص التي وظفت تشكيل التوكيد نص لعبد الله الوشمي بعنوان «المركب»(70):

أشرعتي تعبت والموج هو الغول ورائي

وأنا وجراحي وحروفي

أتساقط مكلوما

أ

ت

لا

ش

ى

أهذي

لو كنت معي

ما أحلى الهذيان !

يتجلى تشكيل التوكيد في الأسطر [4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8] في كلمة أتلاشى، فقد شكل الشاعر حروف الكلمة بأن حركها من مواضعها وفرقها تفريقا تنازليا واضعا كل حرف في سطر ليوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيده عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد هنا هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك اليد والأصابع بهيئة من ينثر شيئا ما ليتلاشى تحريكا مصاحبا لعملية النطق بهدف توكيد فعل التلاشي وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التوكيد الشاعر من تجسيد/ تحضير حركته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة.

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التوكيد نص لمحمد الثبيتي بعنوان «الأسئلة»(71):

قل لها :

أنت حل بهذا البلد

أنت حل لهذا الولد

يتجلى تشكيل التوكيد في السطرين الثاني والثالث ، فقد شكلهما الشاعر بأن وسطهما وجعلهما يبدآن من نقطة متساوية تختلف عن نقطة بداية السطر الأول ليوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيده عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في إفراد السبابة وتحريكها والإشارة بها إلى المخاطبة تحريكا وإشارة مصاحبين لعملية النطق [أنت حل بهذا البلد ـ أنت حل لهذا الولد] بهدف توكيد الإشارة على تخصيص الذات المقصودة بالحلية في كليهما وتجسيدها للمتلقي تجسيدا بصريا. وقد مكن تشكيل التوكيد الشاعر من تجسيد/ تحضير حركته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التوكيد نص لمحمد جبر الحربي بعنوان «الخروج من دائرة الحزن»(72):

الآن تبدأ قصة أخرى

لا لن أزيف واقعا

لا لن أضمد جرح غيري راكعا

لا لن أموت على فراش الموت

لا

دعني

مكسور أنت

هزمت في الحرب الأخيرة

يتجلى تشكيل التوكيد في السطرين [1 ، 5] ،فقد شكل الشاعر السطرين الأول والخامس بأن أبرزهما وجعلهما يبدآن من نقطة متساوية تختلف عن نقطة بداية بقية الأسطر ليوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيده عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد في السطر الأول هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في إفراد السبابة وتحريكها باتجاه الأسفل تحريكا مصاحبا لعملية النطق [الآن تبدأ قصة أخرى] بهدف توكيد زمن فعل البداية وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا. أما الدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد في السطر الخامس هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك السبابة تحريكا مصاحبا لعملية النطق [لا] بهدف توكيد النفي وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التوكيد الشاعر من تجسيد/ تحضير حركته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

ويوظف محمد جبر الحربي تقنية الإبراز في تشكيل التوكيد في نص بعنوان «نخلة للريح»(73):

فلنتفق ...

أن البدايةَ صعبةٌ

أن النهاية مرةٌ

أو حلوةٌ

أن الطريق غمامة صفراء

إن شئنا

وإن شئنا .. سماء ..

يتجلى تشكيل التوكيد في السطر [1] ، فقد شكل الشاعر السطر الأول بأن أبرزه وجعله يبدأ من نقطة تختلف عن نقطة بداية بقية الأسطر ليوجه

المتلقي إلى إحداث حركة بيده عند نطقه (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد في السطر الأول هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في ضم السبابة إلى الإبهام وإطلاق بقية الأصابع وتحريكها بشكل مفاجئ تحريكا مصاحبا لعملية النطق [فلنتفق] بهدف توكيد أهمية فعل الاتفاق وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا. وقد مكن تشكيل التوكيد الشاعر من تجسيد/ تحضير حركته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة.

المبحث الثالث : تشكيل التكميل:

وأعني بتشكيل التكميل : تشكيل حروف الكلمة بصورة تجسد حركة من حركات الجسم بغية تكميل النص .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التكميل نص لعلي الدميني بعنوان «البروج»(74):

رقصة تالية :

يا سهيل

اليمني

أنت قد عللتني

بارتشاف السوسن

والرغيف الممكن

فانهل الآن فما

ناضجا من موطني

يا هنيا لك (هني)

يا هنيا لك (هني)

يتجلى تشكيل التكميل في أسطر النص كلها ، فقد شكل الشاعر أسطر النص بأن حركها من مواضعها من بداية السطر إلى الطرف الأيسر من الصفحة ورتبها بصورة مائلة ليوجه المتلقي إلى إحداث حركات بجسده عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التكميل هنا هي تجسيد حركات الجسم التي تتمثل في تحريك الجسم بهيئة الراقص تحريكا مصاحبا لعملية النطق / الغناء بهدف تكميل النص بكلمة (الرقص) التي استعاض عنها بتشكيل التكميل وجسدها للمتلقي تجسيدا بصريا. وقد مكن تشكيل التكميل

الشاعر من تجسيد / تحضير حركاته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التكميل نص لسعد الحميدين بعنوان «وإذا الريح انكفت»(75):

سئم السأمُ السأمْ . . .

ا

ل

س

أ

م

وكذا خان النظر

حلمٌ كالياء معلوكُ الكيان

يتجلى تشكيل التكميل في الأسطر [2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6] في كلمة السأم، فقد شكل الشاعر حروف الكلمة بأن حركها من مواضعها وفرقها تفريقا تنازليا واضعا كل حرف في سطر ليوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيديه عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التكميل هنا هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك اليدين في اتجاهين متضادين في صورة خط مستقيم تحريكا مصاحبا لعملية النطق بهدف تكميل النص بكلمة (طول)، [طول السأم المسيطر على الشاعر] التي استعاض عنها الشاعر بتشكيل التكميل وجسدها للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التكميل الشاعر من تجسيد/ تحضير حركته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التكميل نص لأبي الفرج عسيلان بعنوان «صافرة الإنذار .. شهادة لمواطن عراقي»(76):

ينزف بالموت المسعور كما الإعصار

حلم يتدحرج

خر

ص

ر

ي

ع

بيت ينهار

يتجلى تشكيل التكميل في كلمة صريعا ، فقد شكل الشاعر حروف الكلمة بأن حركها من مواضعها وفرقها تفريقا تنازليا واضعا كل حرف في سطر ليوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيديه عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التكميل هنا هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك اليد إلى الأسفل تحريكا مصاحبا لعملية النطق بهدف تكميل النص بكلمة (أرضا) التي استعاض عنها الشاعر بتشكيل التكميل وجسدها للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التكميل الشاعر من تجسيد / تحضير حركاته إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

المبحث الرابع: تشكيل التنظيم:

وأعني بتشكيل التنظيم : تشكيل الكلم بصورة تجسد حركة من حركات الجسم بغية تنظيم النص .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التنظيم نص لبديعة كشغري بعنوان «ملحمة الوطن على كف الحجر»(77):

ليعود العدل الضائع في قاعات

«الأمم المتحدة»

وفي «الجمعية العامة»

بيان يعلن :

حقوق الإنسان: **بندان.. يضافان..** **البند الأول: (يدين جيوش البغي...** **يهوي بأسطورة حصون الاحتلال...)** **البند الثاني: (يشيد بهؤلاء الصبية الأبطال** **يكفل لأصابعهم أن تنحت تمثالاً للأحرار)**

يتجلى تشكيل التنظيم في الأسطر [6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 11] ، فقد شكلت الشاعرة الأسطر بوضعها في إطار مستطيل لتوجه المتلقي إلى إحداث حركات بيديه عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التوكيد هنا هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك أصابع اليدين في هيئة من يعدد على أصابعه تحريكا مصاحبا لعملية النطق بهدف تنظيم البنود المضافة وتنظيم النص وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التنظيم الشاعرة من تجسيد / تحضير حركتها إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التنظيم نص لأشجان هندي بعنوان «حروب الأهلة»(78):

سآتيك من سدمي

عدمي

ألمي

ندمي

ساعدي

قدمي ،

وأختار من نزقي ما أشاء

يتجلى تشكيل التنظيم في الأسطر [1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6] ، فقد شكلت الشاعرة كلمات السطر الأول بأن حركتها من مواضعها وفرقتها تفريقا تنازليا واضعة كل كلمة في سطر لتوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيديه عند نطقها (الإلقاء). والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التنظيم هنا هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك أصابع اليدين في هيئة من يعدد على أصابعه تحريكا مصاحبا لعملية النطق بهدف تنظيم النص وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التنظيم الشاعرة من تجسيد / تحضير حركتها إلى المتلقي عبر الكتابة / الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة .

ومن النصوص التي وظفت تشكيل التنظيم بالتقنية الممارسة في النصين السابقين نفسيهما نص لعلي بافقيه بعنوان «المسافة»(79):

أيها المنتحون نواحي سلمى

حداؤكم اليوم يحرث روحي

نبتةً

نبتةً

فقد شكل الشاعر كلمتين من السطر الثاني بأن حركهما من موضعيهما وفرقهما تفريقا تنازليا واضعا كل كلمة في سطر ليوجه المتلقي إلى إحداث حركة بيديه عند نطقها (الإلقاء). والتقنية نفسها يوظفها عبد الله الخشرمي في نص بعنوان «نافذة الوقت»(80):

تلك أجداثنا تستفيق

وتمحو طلاسمها

ثم تنفث فينا

غباراً

وريحاً

وماءْ

والدلالة المراد إنتاجها من خلال تشكيل التنظيم في النصين هي تجسيد حركة من حركات الجسم تتمثل في تحريك أصابع اليدين في هيئة من يعدد على أصابعه تحريكا مصاحبا لعملية النطق بهدف تنظيم النص وتجسيده للمتلقي تجسيدا بصريا . وقد مكن تشكيل التنظيم الشاعر من تجسيد/ تحضير حركته إلى المتلقي عبر الكتابة/ الغياب، بالرغم من غياب الذات المتحركة بسبب الكتابة.

ـ أهم النتائج:

إن دراسة موضوع تجويد الشعر خلصت بنا إلى جملة من النتائج أهمها ما يلي :

1 – أن سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية المشكلة بصريا في نصوص الشعر العربي يمكن دراستها انطلاقا من مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم.

2 – أن علم تجويد القرآن الكريم أساس عربي مهم جدا في مجال علم الصوتيات

وفن الإلقاء والتنغيم .

3 – أن دراسة التشكيل البصري من خلال مصطلحات ومفاهيم علم تجويد القرآن الكريم يزيد من شيوعها وانتشارها ومنافستها للمصطلحات الحديثة الوافدة في مجالات النقد الأدبي والدراسات العربية بوجه عام .

4 – أن مصطلحات علم تجويد القرآن الكريم الموضوعة لقياس ظواهر صوتية خالصة قادرة على تقديم تفسير علمي لمظاهر كتابية خالصة، تتمثل في التشكيلات البصرية المعبرة عن سمات الأداء الشفهي الصوتية والصمتية.

5 – أن سمات الأداء الشفهي الحركية (حركات الجسم) هي كلام يحمل رسالة ، وله دلالة تساوي رسائل ودلالات اللغة المنطوقة (الصوتية).

6 – بيان الكيفية التي يجسد فيها الشاعر سمة من سمات الأداء الشفهي الحركية عند كتابة نصه الشعري على الورق .

7 – تحديد أبرز الوظائف الفنية التي يؤديها تشكيل سمة من سمات الأداء الشفهي بصريا وكتابتها / تشكيلها على الورق، وقد تمثلت تلك الوظائف الفنية في ثلاثة وظائف، هي: التوكيد، والتكميل، والتنظيم .

8 – نقض اليقين الذي رسخته بعض دراسات الشعر العربي الحديث بأن الشعر العربي الحديث إنما هو شعر كتابي نشأ كرد فعل للظاهرة الصوتية التي عرف بها الشعر العربي العمودي على مر العصور. ويتجلى ذلك من خلال إبراز سمات الأداء الشفهي الصوتية في الشعر العربي الحديث كالمد بأنواعه المختلفة، والتفخيم .كما يتجلى في إبراز سمات الأداء الشفهي الصمتية، مثل: الوقف، والسكت .

الهوامش

(1) الراجحي ، عبده – فقه اللغة في الكتب العربية – دار النهضة العربية – بيروت – ص 33.

(2) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ط–1 مطابع الخلود – بغداد – 1986م – ص 13.

(3) القيسي ، أبو محمد مكي بن أبي طالب – الرعاية لتجويد القرآن وتحقيق لفظ التلاوة – تحقيق / أحمد حسن فرحات – ط–2 دار عمار – الأردن – 1984م – ص 23.

(4) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ص 20.

(5) الراجحي ، عبده – فقه اللغة في الكتب العربية – ص 34.

(6) الراجحي ، عبده – فقه اللغة في الكتب العربية – ص 41.

(7) الراجحي ، عبده – فقه اللغة في الكتب العربية – ص 42.

(8) الراجحي ، عبده – فقه اللغة في الكتب العربية – ص 52.

(9) القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب – الرعاية لتجويد القرآن وتحقيق لفظ التلاوة – ص22.

(10) نصر ، عطية قابل – غاية المريد في علم التجويد – ط6 – دار التقوى – القاهرة – ص40.

(11) السعيدي ، أبي الحسن علي بن جعفر – رسالتان في تجويد القرآن – تحقيق / غانم قدوري الحمد – ط 12 – دار عمار – الأردن – 2000م – ص 28 .

(12*) أكاد أجزم أن علم التجويد هو النواة الأولى لعلم الصوتيات عموما وهذه مسألة تحتاج إلى بحث علمي معمق يثبت السبق لعلمائنا الفضلاء الذين وضعوا علم تجويد القرآن الكريم .

(13) الصفراني ، محمد – التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950–2004م – ط1 – نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي – الرياض ، بيروت – 2008م – ص18.

(14) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ص 524.

(15) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ص539 .

(16) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ص539.

(17) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ص 540 .

(18) نصر ، عطية قابل – غاية المريد في علم التجويد – ص 93.

(19) الزهراني ، أحمد قران – بياض – ط1 – المركز الثقافي العربي – 2003م – ص 17.

(20) الحمد ، محمد – سلي الماء عني – ط1 – دار الكنوز الأدبية – بيروت – 2008م – ص96.

(21) الوافي ، إبراهيم – وحيدا من جهة خامسة – ط1 – نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي – الرياض ، بيروت – 2008م – ص27 .

(22) الحميدين ، سعد – غيوم يابسة – ط1 – دار المدى – دمشق – 2007م – ص107.

(23) الزهراني ، أحمد قران – بياض – 19.

(24) الدغفق ، هدى – الظل إلى أعلى – ط1 – دار الأرض – الرياض – 1413هـ – ص 17.

(25) الواصل ، أحمد – مهلة الفزع –ط1 – دار الانتشار العربي – لبنان – 2005م– ص 110.

(26) قاري ، لطيفة – لؤلؤة المساء الصعب – ط1 – دار الانتشار العربي – لبنان – 1998م– ص41.

(27) الخشرمي ، عبد الله – تحولات الزمن اليخضور – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع والنشر – عمان – 1998م– ص 36.

(28) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ج2 –ط1 – مجمع الملك فهد لطباعة المصحف – المدينة المنورة – 1999م– ص611.

(29) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ج2 – ص611.

(30) دريان ، عبد اللطيف – التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين – ط1 – دار المعرفة – لبنان – 1999م– ص 306 – ص 310.

(31) القلقشندي ، أحمد – صبح الأعشى في صناعة الإنشا – ج 6 – ط1 – وزارة الثقافة – مصر – ص351.

(32) الدميني – علي – رياح المواقع – ط1 – 1407هـ – ص 11.

(33) الحجيلي ، عيد – قامة تتلعثم – ط1 – دار شرقيات – مصر – 2004م– ص 23.

(34) قاري ، لطيفة – لؤلؤة المساء الصعب – ص 20.

(35) العارف ، يوسف – وعند الصباح لا يحمد القوم السرى – ط1 – دون دار نشر – 2008م– ص 57.

(36) دريان ، عبد اللطيف فايز – التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين – ص 462.

(37) إبراهيم ، موسى – التجويد المنهجي – ط1 – دار عمار – الأردن – 1989م– ص77 .

(38) انظر : كتاب : غاية المريد في علم التجويد – ص 220 ـ وكتاب : فن الترتيل وعلومه – ج2 – ص 908.

(39) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ط1 – ج2 – ص 908 ص 909.

(40) دريان ، عبد اللطيف – التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين – ص 459.

(41) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ج2 – ص 908.

(42) هندي ، أشجان – مطر بنكهة الليمون – ط1 – نادي الرياض الأدبي – الرياض – 2007م – ص 85.

(43) انظر : الصفراني ، محمد – التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث – ص210 – (لم تكن فكرة الوقف الاضطراري واردة في هذا الكتاب).

(44) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ج2 – ص 911.

(45) الدغفق ، هدى – الظل إلى أعلى – ص 16.

(46) بافقيه ، علي – رقيات – ط1 – نادي الرياض الأدبي – الرياض – 2007م – ص97.

(47) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ج2 – ص 916.

(48) الواصل ، أحمد – مهلة الفزع – ص 53.

(49) الواصل ، أحمد – مهلة الفزع – ص 67.

(50) دريان ، عبد اللطيف – التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين – ص 511.

(51) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ج2 – وص 901.

(52) دريان ، عبد اللطيف – التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين – ص 512.

(53) صعابي، إبراهيم – وقفات على الماء – ط1 – نادي المدينة المنورة الأدبي – 1991م – ص 35.

(54) الخشرمي عبد الله – ذاكرة لأسئلة النوارس –ط1 – نادي جدة الأدبي – جدة – 1410هـ – ص 96.

(55) موكلي ، عبد الرحمن – يخفف ثقل الروح – ط1 – دار الانتشار العربي – مصر – 2007م– ص91.

(56) زولي ، إبراهيم – تأخذه من يده النهارات – ط1 – نادي المنطقة الشرقية الأدبي – الدمام – 2008م– ص 18.

(57) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر – البيان والتبيين – ج1 – ط1 – تحقيق علي أبو ملحم – دار الهلال – ص 83.

(58) ابن هشام الأنصاري ، أبي محمد عبد الله – ط1 – تحقيق : محمد خير حلبي – دار المعرفة – لبنان – ص 36 .

(59) ظاظا ، حسن – اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة اللغة ـ دار الفكر العربي – القاهرة – انظر ص 12 ، 13 ، 19.

(60) الدوسري ، عبد الرحمن – الجواب المفيد في الفرق بين التغني والتجويد – توثيق وتعليق د . سعود الفنيسان – ط1 – دار إشبيليا – الرياض – 2000م– ص 23.

(61) مخلوف ، حسنين محمد – كلمات القرآن تفسير وبيان– ط1 – الدار السعودية – جدة – 1991م– ص 309.

(62) مخلوف ، حسنين محمد – كلمات القرآن تفسير وبيان – ص 362.

(63) صحيح البخاري – حديث رقم –2258 كتاب في اللقطة – باب من عرف اللقطة و لم يدفعها إلى السلطان .

(64) ابن منظور – لسان العرب – مادة معر – ج 5 – دار صادر – لبنان – ص 181.

(65) صحيح البخاري – حديث رقم –4437 كتاب تفسير القرآن – باب قوله وما قدروا الله حق قدره .

(66) صحيح البخاري – حديث رقم –4892 كتاب الطلاق – باب اللعان .

(67) صحيح البخاري – حديث رقم –5802 كتاب الاستئذان – باب من اتكأ بين أصحابه .

(68) القريشي ، خالد – الإلقاء الخطابي في الدعوة إلى الله تعالى – ط1 – دار العاصمة – الرياض – 2001م– ص79.

(69) الدغفق ، هدى – الظل إلى أعلى – ص 19.

(70) الوشمي ، عبد الله – قاب حرفين – ط1 – دار المفردات – الرياض – 2005م– ص 90.

(71) الثبيتي ، محمد – التضاريس – ط1 – نادي جدة الأدبي – جدة – 1986م– ص 84.

(72) الحربي ، محمد جبر – ما لم تقله الحرب – ط1 – مطابع الفرزدق التجارية – الرياض – 1985م– ص 63 .

(73) الحربي ، محمد جبر – ما لم تقله الحرب – ص 73.

(74) الدميني ، علي – بياض الأزمنة – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1995م – ص 35 .

(75) الحميدين ، سعد – الأعمال الشعرية – ط1 – دار المدى – دمشق – 2003م – ص 401.

(76) عسيلان ، أبو الفرج – باتجاه الشمس – ط1 – نادي المدينة المنورة الأدبي– المدينة المنورة – 2009م– ص45.

(77) كشغري ، بديعة داود – إذا الرمل أزهر – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1995م – ص 59.

(78) هندي ، أشجان – للحلم رائحة المطر – ط1 – دار المدى – دمشق – 1998م– ص 48.

(79) بافقيه ، علي – جلال الأشجار – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1993م– ص 14.

(80) الخشرمي ، عبد الله – ذاكرة لأسئلة النوارس – ص 69.

قائمة المراجع

1) القرآن الكريم .
2) صحيح البخاري .
3) إبراهيم ، موسى – التجويد المنهجي – ط1 – دار عمار – الأردن – 1989م .
4) بافقيه ، علي – رقيات – ط1 – نادي الرياض الأدبي – الرياض – 2007م .
5) بافقيه ، علي – جلال الأشجار – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1993م .
6) الثبيتي ، محمد – التضاريس – ط1 – نادي جدة الأدبي – جدة – 1986م
7) الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر – البيان والتبيين – ط1 – تحقيق علي أبو ملحم – دار الهلال .
8) الحجيلي ، عيد – قامة تتلعثم – ط1 – دار شرقيات – مصر – 2004م .
9) الحربي ، محمد جبر – ما لم تقله الحرب – ط1 – مطابع الفرزدق التجارية – الرياض – 1985م .
10) الحمد ، غانم قدوري – الدراسات الصوتية عند علماء التجويد – ط1 – مطابع الخلود – بغداد – 1986م .
11) الحمد ، محمد عبد الرحمن – سلي الماء عني – ط1 –دار الكنوز الأدبية – بيروت – 2008م.
12) الحميدين ، سعد – الأعمال الشعرية – ط1 – دار المدى – دمشق – 2003م .
13) الحميدين ، سعد – غيوم يابسة – ط1 – دار المدى – دمشق – 2007م .
14) الخشرمي ، عبد الله – ذاكرة لأسئلة النوارس – ط1 – نادي جدة الأدبي – جدة – 1410م.
15) الخشرمي ، عبد الله – تحولات الزمن اليخضور – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1998م .
16) دريان ، عبد اللطيف فايز – التبيين في أحكام تلاوة الكتاب المبين – ط1 – دار المعرفة – لبنان – 1999م .
17) الدغفق ، هدى – الظل إلى أعلى – ط1 – دار الأرض – الرياض – 1413هـ .
18) الدميني ، علي – بياض الأزمنة – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1995م .

19) الدميني ، علي – رياح المواقع – ط1 – 1407هـ .
20) الدوسري ، عبد الرحمن – الجواب المفيد في الفرق بين التغني والتجويد – توثيق وتعليق د. سعود الفنيسان – ط1 – دار أشبيليا – الرياض – 2000م .
21) الراجحي ، عبده – فقه اللغة في الكتب العربية – دار النهضة العربية – بيروت .
22) الزهراني ، أحمد قران – بياض – ط1 – المركز الثقافي العربي – 2003م .
23) زولي ، إبراهيم – تأخذه من يده النهارات – ط1 – نادي المنطقة الشرقية الأدبي – الدمام – 2008م .
24) السعيدي ، أبو الحسن علي بن جعفر – رسالتان في تجويد القرآن – تحقيق/غانم قدوري الحمد – ط1 – دار عمار – الأردن – 2000م .
25) صعابي ، إبراهيم – وقفات على الماء – ط1 – نادي المدينة المنورة الأدبي – 1991م .
26) الصفراني ، محمد – التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 2004–1950م– نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي – الرياض – بيروت – 2008م.
27) الطويل ، أحمد – فن الترتيل وعلومه – ط1 – مجمع الملك فهد لطباعة المصحف – المدينة المنورة – 1999م .
28) ظاظا ، حسن – اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة اللغة – دار الفكر العربي – القاهرة .
29) العارف ، يوسف – وعند الصباح لا يحمد القوم السرى – ط1 – 2008م .
30) عسيلان ، أبو الفرج – باتجاه الشمس – ط1 – نادي المدينة المنورة الأدبي– المدينة المنورة – 2009م .
31) قاري ، لطيفة – لؤلؤة الماء الصعب – ط1 – دار الانتشار العربي – لبنان – 1998م .
32) القريشي ، خالد – الإلقاء الخطابي في الدعوة إلى الله تعالى – ط1 – دار العاصمة – الرياض – 2001م .
33) القلقشندي ، أحمد – صبح الأعشى في صناعة الإنشا – ط1 – وزارة الثقافة – مصر .
34) القيسي ، أبو محمد مكي بن أبي طالب – الرعاية لتجويد القرآن وتحقيق لفظ التلاوة – تحقيق/أحمد حسن فرحات – ط2 – دار عمار – الأردن – 1984م .
35) كشغري ، بديعة داوود – إذا الرمل أزهر – ط1 – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – 1995م .
36) مخلوف ، حسنين محمد – كلمات القرآن تفسير وبيان – ط1 – الدار السعودية – جدة – 1991م .

37) ابن منظور – لسان العرب – دار صادر – لبنان .

38) موكلي ، عبدالرحمن – يخفف ثقل الروح – ط–1 دار الانتشار العربي – مصر – 2007م.

39) نصر ، عطية قابل – غاية المريد في علم التجويد – ط6 – دار التقوى – القاهرة .

40) ابن هشام الأنصاري ، أبي محمد عبد الله – شرح شذور الذهب – ط1 – تحقيق/محمد خير حلبي – دار المعرفة – لبنان .

41) هندي ، أشجان – للحلم رائحة المطر – ط1 – دار المدى – دمشق – 1998م .

42) هندي ، أشجان – مطر بنكهة الليمون – ط1 – نادي الرياض الأدبي – الرياض – 2007م.

43) الواصل ، أحمد – مهلة الفزع – ط1 – دار الانتشار العربي – لبنان – 2005م .

44) الوافي ، إبراهيم – وحيدا من جهة خامسة – ط1 –نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي – الرياض ، بيروت – 2008م .

45) الوشمي ، عبد الله – قاب حرفين – ط1 – دار المفردات للنشر والتوزيع – 2005م .

